



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**MIGUEL GUARDIA, AUTOR DE LOS AÑOS CINCUENTA: RESONANCIAS
ENTRE RUBÉN BONIFAZ NUÑO, JAIME SABINES, ROSARIO CASTELLANOS
Y ENRIQUETA OCHOA**

**TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LIC. EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

**PRESENTA:
JULIO EMILIANO DE LA ROSA VELASCO**

**DIRECTORA DE TESIS:
DRA. JOCELYN MARTÍNEZ ELIZALDE
CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2022**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción

Capítulo I. La actividad de Miguel Guardia en los años cuarenta

1.1. Primeras publicaciones

1.2. “El Retorno”

1.3. El viaje del héroe

Capítulo II. Convergencias entre Miguel Guardia y los autores del Medio Siglo

2.1. Jaime Sabines

2.2. Enriqueta Ochoa

2.3. Rosario Castellanos

2.4. Construcción de una mitología: la heroína del medio siglo

2.5. Miguel Guardia y Rubén Bonifaz Nuño: *El Retorno* y *Los demonios y los días*

2.5.1. El mito en Rubén Bonifaz Nuño

2.5.2. *El retorno* y *Los demonios y los días*

2.5.3. Un mismo fenómeno

Conclusiones

Bibliografía

A Vero y Luis, mis padres.

“Los poetas—escribe Hölderlin— surgen la mayoría de las veces al inicio o al final de una era. Los cantos son el medio utilizado por los pueblos para abandonar el cielo de su infancia y entrar así en la vida activa, en el reino de la civilización. [...]”.

(René Char en Introducción a *Una temporada en el infierno* de Arthur Rimbaud. Trad.Nydia Lamarque.)

Introducción

En torno a la obra de Miguel Guardia el tiempo ha congregado un grupo de lectores que no permiten que caiga en el olvido. Las páginas de este estudio dan continuidad a una serie de nociones planteadas por Jocelyn Martínez Elizalde en su introducción al libro *El retorno y otros poemas*, reeditado y publicado por la editorial Malpaís en 2015, donde se propone una lectura de la obra guardiana a la luz del tiempo transcurrido y en convergencia con afinidades de autores que publicaron en el mismo periodo, el medio siglo. Jocelyn Martínez presenta por primera vez un resumen biográfico pertinente acerca de un autor que en vida se desarrolló al centro del poder “ya político, ya cultural” pero del que no participó del todo “—según algunas notas— por falta de interés” (16). Esta discreción ha dado lugar a una idea equivocada de marginalidad en torno a su figura y su obra. 1956, año de publicación de *El retorno...*, es un año cargado de publicaciones importantes:

Cabe destacar la coincidencia de la publicación de *El retorno y otros poemas* en el mismo año de obras tan importantes como: *Las provincias del aire*, de Jaime García Terrés; *Los demonios y los días*, de Rubén Bonifaz Nuño; *Tarumba*, de Jaime Sabines y, aunque publicado un año después: *Poemas (1953-1955)*, de Rosario Castellanos. (11)

La lectura de estos libros permite reconocer relaciones entre sí, en unos casos con mayor grado de afinidad. El presente estudio profundiza en las correspondencias sugeridas entre el libro *El retorno y otros poemas* y *Los demonios y los días* de Rubén Bonifaz Nuño:

[...] es necesario destacar la publicación de *Los demonios y los días* de su entrañable amigo Rubén Bonifaz Nuño, ambos poemarios están dedicados a la bailarina Magda Montoya, quien en ese entonces era esposa de Miguel Guardia, pero fue amiga de toda la vida de Rubén. [...] debo decir que ambos tienen un gusto por la presencia de los objetos [...] como *tiliches*: ropa vieja, zapatos rotos, muebles desgastados [...]. Es inevitable la coincidencia en temas como el viaje, la espera, la despedida, la soledad, el desamor, la pobreza, la incertidumbre; pero al final, en ambos coincide una leve esperanza que se encuentra oculta en la fraternidad humana. (19)

Para establecer un método de análisis he decidido seguir las ideas propuestas por Gustav Jung en torno a los arquetipos y su función dentro de la cultura, así como las ideas expuestas por Joseph Campbell acerca de la narración del viaje del héroe para afirmar que en el libro *El retorno y otros poemas* y en *Los demonios y los días* existe la reelaboración de una mitología a partir del arquetipo del viaje del héroe. Esta reelaboración de mitos es visible en otros escritores que publicaron en el mismo periodo de tiempo, debido a esto he seleccionado a un grupo de tres autores en los que también es posible encontrar estos elementos: Enriqueta Ochoa, Jaime Sabines y Rosario Castellanos.

En el primer capítulo planteo un marco histórico y social para contextualizar la obra de Miguel Guardia y propongo un resumen de la información biográfica; me acerco sus poemas de juventud. Posteriormente, comento la transición hacia el libro *El Retorno* y analizo cómo están representados, en el poema homónimo, los rasgos mitológicos y las funciones arquetípicas.

El segundo capítulo se encarga de ubicar, mediante un estudio comparativo, los ejes temáticos y las afinidades que los autores seleccionados guardan en relación con la obra guardiana, en especial con el tratamiento de los grandes relatos y la elaboración de mitologías en la modernidad. Este capítulo propone la lectura de los textos seleccionados bajo los conceptos el arquetipo y de las narraciones inconscientes. Finalmente, profundiza en la relación intertextual entre los libros *El Retorno...* de Miguel Guardia y *Los demonios y los días* de Rubén Bonifaz Nuño. Estos dos volúmenes mantienen una particular relación en términos temporales, temáticos, estilísticos, métricos, referenciales y paratextuales.

Capítulo I. Actividad de Miguel Guardia en los años cuarenta: el pre-retorno

De los años veinte a los cincuenta, la Ciudad de México vivió un intenso desarrollo industrial. Los campesinos de todo el país, herederos de la revolución, se trasladaban a las orillas de una ciudad creciente, para convertirse en obreros. Todas las esferas del constructo social fueron transformadas a medida que la urbe se expandía. Las instituciones revolucionarias ocupaban un lugar burocrático en donde la nueva política exigía la atracción del capital extranjero por medio de la exportación de productos nacionales. No se ha visto un desarrollo industrial semejante en México desde entonces. Armando Pereira escribe al respecto:

Miguel Alemán acentuaría aún más esta política de integración nacional al abandonar definitivamente los presupuestos ideológicos que habían guiado a Lázaro Cárdenas: el fortalecimiento del nacionalismo y la creación de una democracia de los trabajadores. Y sustituiría además la consigna de la lucha de clases, cuya vigencia hasta entonces era indiscutible en todo el ámbito político nacional, por una retórica de nuevo cuño que se avenía mucho mejor a sus propósitos económicos: la de la "colaboración entre las clases". (189)

Todo este desarrollo trajo consigo un cambio de visión artística que, emulando el movimiento social, pasó del campo a la ciudad. El arte mexicano, para los años cuarenta, había agotado el tema mítico revolucionario. Su máximo exponente, el muralismo, cuestionaba ya su función ideológica.

Su mentor fue esencialmente Rufino Tamayo que, en su sonada polémica contra el muralismo, se apoyaría en la tesis de que en arte lo revolucionario no radica en los contenidos, sino en las formas de expresión: "El pintor revolucionario -señala Tamayo- es el que en lo pictórico trata de encontrar nuevas formas de expresión y se da el caso en México, de que los pintores, como hombres, pueden ser de vanguardia; en lo pictórico, son simples conformistas académicos, porque encontraron una receta que les pareció eficaz y la usan hasta el infinito" (193)

Cabe mencionar que, aunque el nacionalismo y la vanguardia tuvieron diferencias y parecían antagónicos, muchas veces coincidían en sus objetivos: renovar el arte, ser la expresión de la esencia mexicana.

En el ámbito literario se generó una disidencia entre la novela de la revolución y las vanguardias. La mayoría de los poetas que habían publicado a principios de siglo seguían vivos. Figuras como José Gorostiza o Alfonso Reyes convivían con la generación *Taller*, encabezada por Efraín Huerta y Octavio Paz. En el año cincuenta muere Xavier Villaurrutia y este suceso, a decir de Armando Pereira, trajo consigo una acentuación de las tendencias vanguardistas en la poesía nacional que se vería manifestada filosóficamente en el cuestionamiento del ser del mexicano, ya planteada por Samuel Ramos diez años antes en su libro *El perfil del hombre y la cultura en México*. La publicación de libros como *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz —precisamente en el año cincuenta— o *La región más transparente*, novela de Carlos Fuentes, en 1958, denota el interés con que la intelectualidad procuraba diseccionar la compleja diversidad social.

Los años cincuenta fueron para la actividad cultural mexicana un aire nuevo. No sólo se transformaban los intereses ideológicos y estéticos, sino que el propio movimiento intelectual trajo consigo la conformación de grupos como Poesía en Voz Alta. Al conjunto de jóvenes escritores, mayormente nacidos fuera de la capital, que se sumaron a este ámbito se les conoció como Grupo del Medio Siglo. Conviene abordar la problemática de la generación desde la perspectiva que el propio autor retoma de Ortega al sugerir que generación consiste en “participar de una cierta sensibilidad colectiva, de una manera semejante de percibir y reproducir el mundo, de ideas y de actitudes comunes, de anhelos e intereses compartidos”. (202)

Existió además una publicación que consolidó a la producción del Medio Siglo, la Revista Mexicana de Literatura, dirigida por Carlos Fuentes y Manuel Carballo. En ella se dieron a conocer traducciones de autores europeos y norteamericanos como James Joyce, Roland Barthes y Thomas Mann a la vez que se promovía a las ya consagradas plumas latinoamericanas como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez o Cintio Vitier. Existía entre sus páginas una “defensa de los valores literarios, vengan de donde vengan; un repudio a lo nacionalista, a lo oficialista, a lo ‘mexicano’, así, entre comillas [...]”. (202)

1.1. Primeras publicaciones

Sabemos por *Invocación a Miguel Guardia* (2000), ensayo biográfico de Gustavo de Cortés Palmeño, que el padre de Miguel Guardia fue un ex “seminarista catalán transterrado por voluntad propia”, llamado Miguel Guardia Fuste y su madre, Concepción Ríos, “una muchachita mexicana de apenas 14 años [...] casi niña”—cuando conoció a su esposo— “con quien procrea en un periodo no mayor de veinte años nueve vástagos de los cuales el octavo de ellos será Miguel Guardia Ríos”. (Cortés 13)

Miguel Guardia nació el 17 de agosto de 1924 en la Ciudad de México. Vivió su infancia en el barrio de Mixcoac. Se atribuye un primer acercamiento a la literatura por parte de su padre quien se “hace propietario de la librería ‘Compañía Librera Mexicana’, ubicada en la calle 5 de mayo en el centro de la ciudad de México donde se reúnen intelectuales y gente con inquietudes políticas y literarias que le transmiten al pequeño poeta capacidades creativas” (Cortés 14). Sea como fuere, la carrera literaria de Miguel Guardia inicia propiamente en su época universitaria cuando, en los pasillos del edificio Mascarones, se

encontró con sus primeras amistades del ámbito cultural, entre ellos, Rubén Bonifaz Nuño y Hugo Gutiérrez Vega. Durante este periodo conoció a su primera esposa, la bailarina Magda Montoya a quien dedicó su libro *El Retorno* (1956). Cortés Palmeño escribió acerca de este periodo:

En la época post-preparatoriana, por los años 1942 a 48, Miguel Guardia opta por estudiar simultáneamente leyes y literatura; la primera carrera la estudia en el viejo edificio de San Ildefonso; la segunda en el antiguo inmueble de Mascarones por el rumbo de la rivera de San Cosme, en la porfiriana colonia Santa María la Rivera. Entre sus compañeros universitarios figuran Jesús Arellano, Héctor Azar, Rosario Castellanos, Dolores Castro, Luisa Josefina Hernández, Margarita Paz Paredes, Jaime Sabines, Sergio Magaña, Emilio Carballido y otros quienes posteriormente formaran la “Generación de los cincuenta” también identificada en la palabra generación “Mascarones” [...]. (22)

Poco a poco su figura se relacionó intensamente con el ámbito literario y la crítica teatral. En 1949 ya impartía clases en la Escuela de Arte Teatral y fungía como jefe del Departamento de Literatura del INBA; fue director de la Revista de Bellas Artes, jefe de prensa y publicidad en el INBA; miembro fundador de la Agrupación de Arte Teatral. Becario del CME, 1952. Flor Natural en los xxv Juegos Florales de San Luis Potosí 1954. Perteneció a los fundadores de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro; cofundador de la Asociación de escritores de México, de la Comunidad Latinoamericana de Escritores y del Pen Club International. Fue asesor de la Dirección de Asuntos Culturales de la Secretaría de Relaciones Exteriores y coordinador de la sección de literatura del INBA. Su crítica de teatro comenzó un año antes de la publicación de sus primeros poemas, en 1949, cuando fue nombrado titular de la sección teatral del suplemento México en la Cultura. Falleció el 22 de noviembre de 1982. Gustavo Cortés recuerda este hecho desde la publicación de una nota en el *Excélsior* titulada “Falleció Miguel Guardia”, periódico en el que colaboró hasta su muerte:

El escritor y periodista —continúa la nota, sin firma alguna— Miguel Guardia, columnista de *Excélsior*, falleció ayer a la edad de 58 años, víctima de un paro cardíaco. El poeta originario del Distrito Federal, fue velado en la agencia funeraria del ISSSTE, ubicada en avenida San

Fernando e Insurgentes, sus restos serán trasladados al panteón Las Lomas donde a las 9 horas serán incineradas.

Para abordar el tema de la poesía de Miguel Guardia es útil pensar en sus años de universidad.

Se traza, desde estas publicaciones, un camino de formación donde pueden vislumbrarse las imágenes y los cauces que tomarían sus versos, periodo de los últimos años de universidad.

Así lo recuerda Otto-Raúl González:

Era la mitad de la década de los cuarenta, casi teníamos 20 años y bailábamos con la música de Glenn Miller que apelmazaba y adormecía a las muchedumbres clasemedieras. Nos habíamos inscrito en la UNAM y algunos intentábamos hacer dos carreras. Miguel Guardia, Salvador Reyes Nevares, Francisco López Cámara, Dolores Castro, Rosario Castellanos, Luis Josefina Hernández y Daniel Moreno. Asistimos por la mañana a San Ildefonso (Leyes) y por la tarde a Mascarones (Filosofía y Letras). El amor a la literatura y a la justicia fue el lazo de unión entre nosotros; y fue así como se integró una hermosa amistad entre los miembros de aquella generación. (46)

El 9 de abril de 1948, aparecen por primera vez publicados en la *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento del periódico *El Nacional* —entonces dirigido por Fernando Benítez— una serie de poemas a nombre de Miguel Guardia, joven que por entonces tuviera ya veinticinco años. Los “Versos al ídolo eterno” focalizan la perplejidad del hombre ante el cuerpo femenino, y recuperan símbolos y figuras bíblicas que acompañarán la poética de nuestro autor hasta bien entrada su madurez:

Esther, Esther,
tu bíblico nombre
me llena de nostalgias
por un país que no conozco,
y que tú tampoco conoces,
pero que llevas en la sangre
y trasciende tu voz
y tus cabellos. [...]

(II, fragmento)

Los muslos alargados y fatales
señalando sin fin hacia el vacío;
el corazón perdido en la maraña

de tu ya seca sangre sin camino. [...]

(III, fragmento)

Resalta la particular ilustración que Raúl Anguiano (1915-2006) realizó para esta colaboración, pues son las relaciones alternas, las afinidades políticas y los espacios de encuentro lo que brinda luz para la comprensión de una figura en su ámbito. Tiempo después la escritura guardiana se inclinaría, siempre con matices, hacia la crítica social y política.



Suplemento de *El Nacional*, 41, 11 enero, 1948, pp.5.

En torno a sus primeras colaboraciones valdría la pena señalar que en noviembre del mismo año —1948— publica en la revista *México en el Arte* “Dos poemas”; uno de ellos sería rescatado como el primero de los sonetos reunidos en *TyV* de 1952, el segundo, añadido en

la presente edición, fue suprimido de todas las recopilaciones. Un año después, en 1950, aparece en la revista *América* “Un día bajé a mi voz”, romance que también fue omitido en las ediciones de obra recopilada.

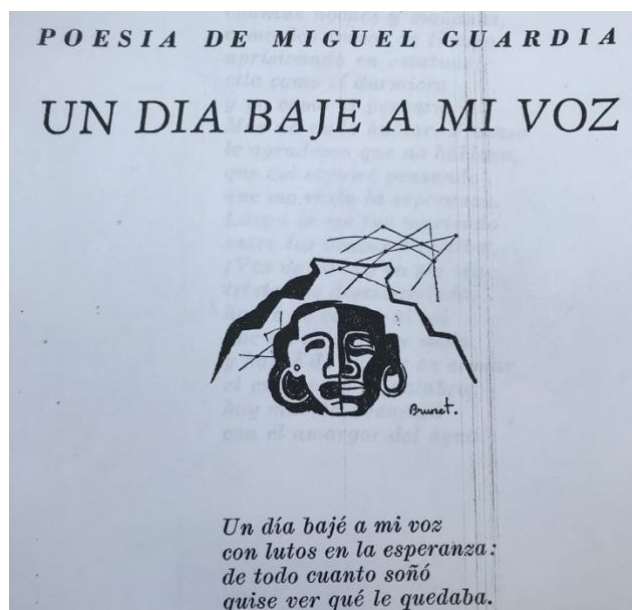
En la órbita simbólica de estos primeros poemas circulan primordialmente las ideas del dolor, la pérdida y la posesión. Comienzan los “Versos al ídolo...”: “Llevas en la carne el dolor niño [...]”. La maternidad vista como un obstáculo, la separación de los amantes por el nacimiento de un niño.

La idea de la muerte, matizada por la tradición modernista, se perfila también como un eje de significación importante. “Te pienso muerta / y no es negro tu luto / sino rojo: rojo de sangre, / rojo de soledad, rojo de fuego / Rojo de llanto enfermo. / Rojo de flores rojas que perfuman, sin que lo sepas tú, tu roja fuga.” La sangre y la interioridad de los cuerpos regresa constantemente: “No sé si el brusco / tamborear de la sangre / en tus arterias [...]”. *En Tema y Variaciones* (1952): “[...] el misterio veló por el misterio / del caudal de su sangre”.

Se reconoce ya el uso de figuras retóricas como la anáfora y la aliteración, que consiste en la repetición de fonemas o palabras para generar un efecto sonoro y rítmico, como en este caso en la utilización fonemas vibrantes y fricativos (r, s, j, f): “sino rojo, [...] de sangre, [...] / de soledad, [...] de fuego / [...], enfermo, / [...] flores rojas, [...] perfuman, [...] roja fuga”.

El vacío y el infinito son nociones que describen el encuentro con el cuerpo femenino: “Los muslos alargados y fatales / señalando sin fin hacia el vacío [...]”. Hacia su segunda colaboración, en 1948, escribe: “Te llevo en mí como perenne grito / de mi dolor cansado de infinito”. Las manos, los ojos, los cabellos, también son puntos de encuentro en esta poesía amorosa juvenil, marcadamente erótica y trágica.

Hacia 1950, se publica el poema *Un día bajé a mi voz* en la *Revista América*. En él, nuevamente, la voz se personifica como un cuerpo femenino: “[...] toda la voz le temblaba, / su rostro palidecía / y los ojos le lloraban / y tenía las manos / frías como la nostalgia”.



América, 64, diciembre, 1950. pp. 59-60.

En 1951 se publicó la primera edición de *Tema y variaciones*, — este volumen fundaría una serie de antologías posteriores con el mismo nombre, que se irían actualizando hasta 1978. En él, el poeta parece mostrar dos inquietudes. Por una parte, la exploración del ámbito simbólico hacia objetos cada vez menos elevados y el cambio de tono de los versos, hasta ese momento marcadamente exaltados, hacia una serenidad resignada. Esto se ve representado en el poema inicial *Ella nació en la tierra* —poema en cinco partes, editado sólo para el autor por primera vez en 1951—. Por otro lado, reúne y aumenta una serie de sonetos y romances que ya había publicado en años anteriores. Esta reunión de textos hace

pensar en un interés por legitimar la propia actividad poética mediante los usos de la tradición, es decir, el metro y la rima.

Me interesa aquí comentar principalmente los rasgos estilísticos reflejados en *Ella nació en la tierra*, pues están más cercanos al trabajo que realizaría para 1956. Se trata de un poema amoroso en tono lírico, una suerte de invocación, nuevamente, a la figura idealizada y desconocida de la amada.

Puede descubrirse en este texto una tendencia hacia la neutralidad representada por la tierra y el cielo o lo celeste: “Ella nació en la tierra. / No más acá ni más allá: en la tierra, / hija también del aire y del silencio[...]”. Permanece en este conjunto de cinco poemas una marcada influencia de las imágenes utilizadas en sus primeros textos, como la recurrencia de la sangre y la soledad: “[...]el misterio veló por el misterio / del caudal de su sangre.”, “Inédita y lejana, acompañó a su soledad / y mientras, quietamente, florecía.”, “Toda la soledad, todo el silencio, / toda la silenciosa soledad que me cerca [...]”.

Otro aspecto que resalta en estos versos es la presencia de la mirada, las pupilas y la contemplación del cielo: “en la sombra tejieron sus pupilas [...]”, “Tal vez yo estaba contemplando el cielo / cuando ella vio, por vez primera, el cielo”, “Murió por vez primera cuando quiso / platicar con la estrella de la tarde / y se apagó la estrella de la tarde.”, “Tampoco sé qué asombros / pintaron sus pupilas en la noche / ni sé cuál es el nombre / con el que la lloraron las estrellas”. A esta mezcla se suma la descripción de la amada— muy focalizada en las manos— y la voz lírica como un enunciante que espera. Esta figura parece recordar al diálogo amoroso del *Cantar de los cantares*: “Vino de lejos ¡ay! vino de lejos...”, “La esperé tanto tiempo... mucho tiempo: / siglos de soledad bajo mis labios, / un absurdo infinito de esperarla [...]”,

Mas la adivinaré cuando la vea:
será doliente y pródiga
feliz y melancólica.
Habrá en sus manos toda la ternura
y toda la alegría
y la tristeza toda.
Sabrá reír y sollozar, y a veces
ha de quedarse viendo en el vacío
su caudal de recuerdos y de olvidos,
tan pensativa, tan inmóvil, tan callada
que sentiré deseos de gritarle,
de sacudir sus manos
y llorar muy profundo,
como si me dejara para siempre. (8)

Me gustaría señalar, finalmente, en estos versos una idea que el poeta habría de desarrollar también más adelante en su obra: la noción de futuro, futuro como esperanza. En breve se transmutará en la figura del héroe: “Suyo es el futuro. /Ella lo escribirá porque está en blanco [...]”, “Sólo ella dirá la frase abierta / que le brote azahares al futuro/ porque el futuro es de ella: / para siempre el futuro es sólo de ella.”. La interpretación de los azahares como símbolo nupcial podría sugerir la lectura como una declaración matrimonial. El futuro está señalado por la figura de la amada, quien posee dotes de creación. Ella es quien señalará el porvenir, como la Beatriz de Dante. Pronto esta actitud hacia el porvenir cambiará por una cruda resignación, situada en una vorágine citadina. Escribe en *El retorno*:

Y quizá entonces cada uno tomará su corazón,
hinchido, inflado, hinchado por la ira
y por el llanto y la desesperanza,
y lo arrojará desde su turbia torre de marfil
como semilla grande para el florecer del héroe;
*para alfombrar de púrpura valerosa el camino
que haya de pisar mañana el héroe verdadero.*¹ (55)

¹ Las cursivas son mías.

Este proceso de cambio que he señalado al referirme a *Ella nació en la tierra* está ligado a un cambio de estilo, imágenes, motivos, más cercanos al cotidiano, a ese “vital y continuo acto de sencillez” (22), como señala Gustavo Cortés:

Si en el libro *Tema y Variaciones*, Miguel Guardia exhibe el dominio del romance y el soneto, en los subsiguientes poemarios se desarrolla con una gran libertad: renuncia a la rima tradicional, aunque asonancias y consonancias aparezcan aquí y allá, en forma asimétrica; el ritmo se apoya fundamentalmente en el acento interno de la frase y la métrica combina con sabiduría los versos de arte mayor con los otros más cortos, rompiendo en ocasiones con la musicalidad, con deliberados prosaísmos. (37)

Los rasgos estilísticos y la evolución en la poética de Miguel Guardia no sólo se reconocen en los temas que le interesaron. Sus primeras creaciones ya demuestran un autor consciente de la técnica y la tradición retórica hispánica. Domina la metáfora y es recurrente en la utilización de recursos como el polisíndeton: “Y quizá entonces cada uno tomará su corazón, / henchido, inflado, hinchado por la ira / y por el llanto y la desesperanza, / y lo arrojará desde su turbia torre de marfil [...]” (*El retorno*). Miguel Guardia trabaja sobre un sentimiento de premura, de aceleración, que es posible reconocer en su constante conjunción copulativa. Se vale de la gradación y el asíndeton en fragmentos como “henchido, inflado, hinchado por la ira”.

Así es posible advertir en las primeras publicaciones una evolución de la escritura y de la imaginación con que es generada. No sólo pasa de tendencias románticas hacia una escritura austera y coloquial (abundante en versículos e imágenes ligadas a lo cotidiano), sino que la concepción del mundo y lo poético se transforman, como pasar del claro a lo oscuro, hacia la enunciación de la modernidad. Mediante esta experiencia deja de ser primordial reconocer la estética en lo elevado y se abre paso a la belleza que resguardan las pequeñas cosas, los lugares menos—o más— comunes.

Mientras que sus primeras colaboraciones conquistan el metro y la rima: “Te llevo en mí como al dolor callado / de postrar amor desmantelado, / que cerrará mis ojos al pasado[...]”, hacia su segundo libro la voz lírica tomará conciencia del lenguaje: “Se aprenden, sin embargo, palabras oscuras, / y cambian de sentido nuestras viejas palabras. / Si ellos quisieran mirar a su alrededor, y ver, [...] que el mundo ya no es sencillo [...]”.

A este movimiento se suma la problematización del futuro canalizado en un primer momento por medio de la figura de la amante y posteriormente transformada en la figura del héroe.

1.2. El Retorno

El Retorno es un libro que construye su mensaje desde la premisa de la muerte, la resignación y la desesperanza; libro donde el amor juega un papel fundamental pues se convierte en el único medio que resguarda al individuo de una angustia ciega que lo condiciona y lo rebaja, presente en los poemas como un “afuera” o como el puro hecho de la tristeza inexorable. Es posible notar en la escritura de este poemario un cambio en el tipo de imágenes recurrentes. Mientras que en su primer libro Miguel Guardia desarrolló paisajes suspendidos en cuerpos y miradas, en manos dotadas de divinidad y esperanza, en éste, la ya pronunciada muerte se articula como un eje que atraviesa todas las significaciones y que derroca, en apariencia, todo porvenir: “Es muy verdad que yo hubiera querido hablarte, / como antaño, del amor y las cosas que nos unen [...] / pero hace afuera un aire erizado de gritos, / ¿comprendes?, / pero algo trágico está sucediendo allá afuera, / y yo no lo sabía.”, “Me hubiera gustado ciertamente, hablar de todo eso, / pero la tristeza ha llegado a las palabras: / hay demasiados

muestrados.” La aceleración creciente, la angustia y la pérdida se alternan con la belleza, el paisaje urbano y cierto tono proverbial. Así lo describe el poema “No hay engaño”:

Es fácil, a ratos, creer que cuanto me rodea
permanecerá inmutable conmigo:
seres, cosas, pequeños hechos cotidianos
sobre los que he levantado la certeza
de estar viviendo;
y todo llega a ser, entonces, tan hermoso. (56)

La imaginación poética se abre paso a descubrir en los “pequeños hechos cotidianos” significaciones trascendentes. La universalidad en los estos versos está representada por la muerte y la resignación, pero permite aún destellos de placer y una belleza que tiende hacia la sencillez en medio de la bruma y la confusión. Se presenta también a un individuo consciente pero abstraído de su medio. Así se encuentra en el poema “El aire de abril”:

Nunca he vivido fuera de la ciudad, y no sabría decir
cuál es el Viento Norte y cuál el Este,
cuál el Oeste y el Sur. Pero en abril,
sobre el Valle de México, cuando el calor agobia ya
y las primeras nubes grises emborronan el cielo,
corre un aire quieto cuya frescura
estremece el cuerpo de friolento placer
al secar el sudor en las axilas. (57)

Es interesante contrastar el yo poético del joven escritor —interesado en los campos ideales y en los conceptos universales— con el yo poético aquí presente, el cual confiesa nunca haber vivido fuera de la ciudad y no saber decir nada acerca de su entorno excepto lo que sus sentidos le otorgan. Los espacios referidos y los personajes toman aspectos de la marginalidad para describir una realidad sin salida: “[...] a quienes han tenido que soportar una compañía, / que nunca desearon, en cárceles, en lechos y hospitales / a los mendigos; y

a los hijos de los mendigos [...]”. Estas referencias harían posible un interesante análisis de carácter filosófico-político-institucional en donde se vislumbre, a través de estos guiños en la poesía de medio siglo, la crítica social que habría de culminar en los años sesenta. El “friolento placer” recuerda la relación de contraste entre lo agradable —o lo bello— y siempre una fuerza negativa que lo contiene y neutraliza.

Existen otros dos aspectos constantes en los versos que componen este libro: lo acuoso, el agua, el mar, y la incapacidad del decir, la imposibilidad de expresar una idea. Lo primero es posible descubrirlo en versos como “Hay un profundo azul, seminocturno, / blando y pesado y duro como acero, / que se adueña del mar [...] / ¿Tú conoces el mar?”, contenido en el poema número 7, o en el poema 9 “Limpia el agua que nace de tus ojos, / y brota y corre y cae, mansamente [...]”

Agua siempre tranquila;
agua quieta en su tránsito;
agua de sal, pequeña, que no sabe
su propio nombre ni su gusto amargo. (74)

En el poema 12 “El mar te llamará, con el sonido / de una campana que repica sola [...] / Y no vayas al mar.” Habría que reconocer en estos poemas un tópico recurrente en la escritura de la época y de la poesía en general; cierto lugar común que contrasta con las ideas de clausura y urbanidad que rigen principalmente al libro.

El segundo aspecto que tiene que ver con la imposibilidad de la comunicación se anuncia desde los versos de “El retorno”: “Nadie me escucharía ¿sabes?, / creo que nadie nos escucharía.” Pero se articula en todo el libro, como en el poema “Acaso los deseos”: “Hablan entre sí: / mueven los labios a lentas pausas, lentamente / pero jamás entiendo lo que dicen. / No puedo oírlos [...]”. También en “¿Cómo decirlo?”: “Yo vine aquí porque quería decir algo amable [...] / Pensaba hablar de los campos en primavera [...] / Me hubiera gustado

ciertamente hablar de todo eso, / pero la tristeza ha llegado a las palabras [...]”. Al respecto

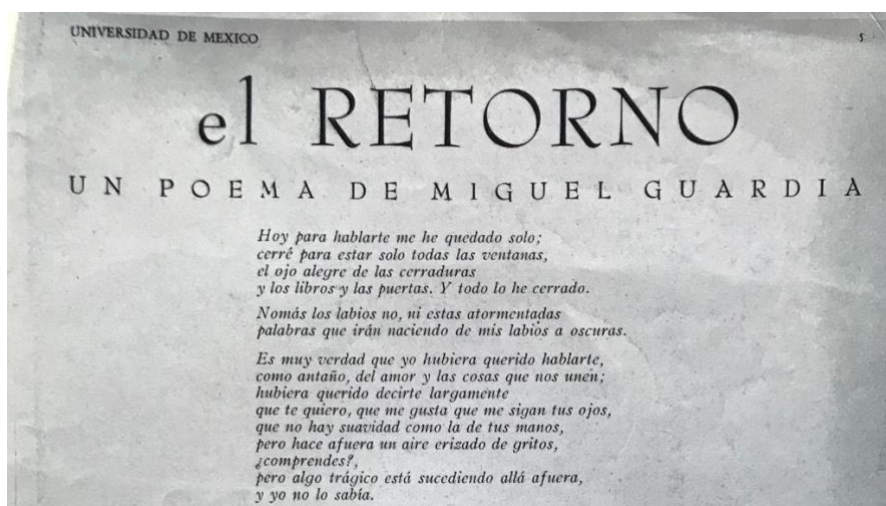
Jocelyn Martínez comenta en su introducción al *Retorno*:

Es relevante en este poema el estudio de la *función fáctica* estudiada por Roman Jakobson, aquella que en sí misma no dice nada, no informa, no persuade, no embellece, simplemente intenta mantener viva la comunicación, y que en Guardia se manifiesta como una necesidad de saberse escuchado y comprendido por el otro. (24)

El poema que da nombre al libro fue publicado por primera vez en la *Revista de la Universidad* el 1 de septiembre de 1951 y no fue modificado en ninguna edición posterior.

Es el poema más extenso de la obra de Miguel Guardia, aunque sólo conste de 125 versos.

Son las palabras que un hombre de la ciudad dirige a su pareja antes de “salir” a la calle.



Revista de la Universidad, 1, septiembre, 1955, pp.5.

Importa resaltar, por una parte, que el concepto de “afuera” cobra relevancia pues las descripciones que componen todo el poema suceden en este espacio que, a la vez, se presenta como inminente: “pero algo trágico está sucediendo allá afuera, / y yo no lo sabía”. Esta salida de la intimidad es conocida hacia el final con el verso: “Ahora voy a salir de nuevo a

la calle”. Por ello es importante que el poema inicia con la declaración de clausura del espacio:

Hoy para hablarte me he quedado solo;
cerré para estar solo todas las ventanas,
el ojo alegre de las cerraduras
y los libros y las puertas. Y todo lo he cerrado. (51)

Jocelyn Martínez Elizalde en su trabajo *Los muros y las puertas: un acercamiento a tres poemarios de Rubén Bonifaz Nuño desde los elementos espaciales de su poesía* analiza los conceptos de espacio que nos ayudan a comprender la poética de estos dos autores:

En su libro *La poética del espacio*, Gastón Bachelard ha indagado en los espacios imaginarios y ha desplegado, a través de ellos, una realidad más reconocible; este autor ha reflexionado acerca de la dialéctica de lo de adentro y de lo de afuera y ha descrito la forma en que los adverbios *aquí* y *allá* adquieren connotaciones de suma importancia como conceptos opuestos, pero también como complementarios.

La forma en que pueden diferenciarse el aquí y el allá [...] es mediante la inserción de un límite que pueda separarlas y distinguir las, pero al mismo tiempo identificarlas como parte de un todo. (17)

Había comentado acerca del aspecto coloquial en los sustantivos como “ventanas”, “cerraduras”, “libros” y “puertas”, pero es indispensable comprender estos elementos cargados de significado a la luz de lo que el poema construye al rededor del *aislamiento* del individuo: “hoy para hablarte me he quedado solo”. Lo exterior está clausurado y lo interior tiene apenas una abertura para la enunciación:

Nomás los labios no, ni estas atormentadas
palabras que irán naciendo de mis labios a oscuras. (51)

Por medio de su voz, el enunciante se vuelve también un espacio cerrado, oscuro, atormentado. Nace el mensaje desde los labios, que es el único espacio de apertura. En *El retorno* las palabras conducen al lector al sentimiento de encierro, de clausura, plasmado no

sólo en el cuerpo sino en los objetos que cobran también dimensión animada, a la vez que el cuerpo animado recibe propiedades de objetos que en la mayoría de los casos le restan “humanidad”. Este aspecto puede verse en el “ojo alegre de las cerraduras”, o más adelante en “su pecho no sonaría más como un ataúd: /sabrían que las sirenas de las ambulancias /aúllan, como mujeres enloquecidas, al olor de la sangre; [...]”. Al respecto conviene recordar las ideas de Jocelyn Martínez:

La espacialidad está presente en todo lo delimitado perteneciente al ámbito de lo real o de lo imaginario, de ahí que el espacio sea en primera instancia el continente de los objetos sensibles o de los objetos físicos.

Sin embargo [...], al referirnos a un espacio poético diremos que puede contener objetos no sensibles: objetos imaginarios, de esta manera, la espacialidad poética es la representación del espacio físico y de los objetos imaginarios. (18)

El poema continúa:

Es muy verdad que yo hubiera querido hablarte
como antaño, del amor y las cosas que nos unen;
hubiera querido decirte largamente
que te quiero, que me gusta que me sigan tus ojos,
que no hay suavidad como la de tus manos,
pero hace afuera un aire erizado de gritos,
¿comprendes?,
pero algo trágico está sucediendo allá afuera,
y yo no lo sabía. (51)

Esta estrofa es fundamental para comprender el motivo del propio libro, y de la escritura del poeta desde de este momento. La voz lírica traza un antes y un después. Un antes caracterizado por la devoción al amor y al cuerpo de las mujeres. Podría comprenderse esta como la etapa juvenil, la poesía de la que hablamos antes. Sin embargo, la misma voz interroga por primera vez: “pero hace afuera un aire erizado de gritos, / ¿comprendes?” Se confirma así de manera explícita el carácter dialógico del texto, y la asunción de que el ahora no es más el cuerpo femenino sino la completa impotencia del amor, de todo lo bueno, ante el desastre de la modernidad en donde los individuos son incapaces de comunicarse. La

propia familia pierde su carácter benigno y la voz lírica, ahora como padre, predice la ruina de su descendencia, a la vez que ella, la familia, como cuerpo, recibe el rechazo de un mundo inmerso en la indiferencia:

Mira: sólo el amor no basta;
tampoco basta con querer que nuestros hijos
sean los más hermosos o los más inteligentes,
porque ahora sé que en ellos le daremos al mundo,
únicamente, más carne para el dolor,
otro recinto de amarguras,
otra enturbiada fuente de lamentos;
ni siquiera bastaría que tú y yo y nuestros hijos
fuéramos a detener a todos los que pasan,
para preguntarles, con un gesto amistoso,
por qué están desesperados [...] (52)

La incomunicación es el motivo que traza los sentimientos del poema. Por una parte, la ya mencionada clausura representada por la acción de cerrar las aberturas de un espacio, y por otra, la incapacidad de los otros de responder ante un llamado:

Nadie me escucharía, ¿sabes?
creo que nadie nos escucharía.
Y tendrías también que sentir lo que yo, ahora:
aquí encerrado tengo la certeza
de que si cogiera el teléfono y llamara,
[...] todos los números contestarían ocupados. (52)

Así, el poema puede dividirse temáticamente en dos partes: una primera, de reconocimiento del espacio, que involucra la clausura y la asunción de lo externo, y que inaugura una nueva visión poética: “Se aprenden, sin embargo, palabras oscuras, / y cambian de sentido nuestras viejas palabras.” Y una segunda, caracterizada por el tema de la ausencia del héroe: “Los héroes... / (Cuando llegues a estas dos últimas palabras, / *los héroes*, [...])” Es precisamente la afirmación de que ya no hay héroes lo que da entrada a esta segunda parte, donde la voz lírica discurre entre la insensibilidad de los hombres, y la prefiguración de un nuevo héroe

de tendencias mesiánicas. El héroe es todo lo que los hombres de “afuera” no son. El hombre de afuera es el oficinista que vive en una satisfacción mediocre, desprovisto de toda sensibilidad: “todos asisten diariamente a una oficina / y son buenos empleados y trabajadores” “y si ellos vieran que el mundo ya no es sencillo, / si por lo menos sintieran algo del dolor del mundo / [...] si por lo menos lloraran con un dolor sencillo”. El manifiesta el cambio en los individuos del México posrevolucionario. Este perfil de individuo recuerda las ideas de Armando Pereira, expuestas al principio de este capítulo, en torno a la migración y el progreso urbano. Esto implica que Miguel Guardia comienza a incorporar nuevos referentes que se distancian cada vez más del ámbito rural campesino. Los nuevos conflictos e intereses de la literatura se ajustan a un nuevo contexto en el que los edificios, las azoteas y la vorágine citadina van ganando terreno. Un momento en que la cultura, la economía y la sociedad ya prefiguraban una nueva configuración acelerada.

Existe también un juego en el destinatario de la enunciación. Mientras que los primeros versos prefiguran una suerte de monólogo con destinatario — “Hoy para hablarte me he quedado solo...”—, poco a poco, el discurso se transforma en un mensaje hacia el colectivo —“Y quizá entonces cada uno tomará su corazón [...] y lo arrojará [...] para florecer del héroe”—.

No sólo el encierro, la incapacidad comunicativa, el amor y la muerte son temas que aparecen en el poema y se repiten a lo largo del libro. La imagen del niño muerto presente en *El Retorno* “que hay niños que se quejan suavemente, / como si cantaran una antigua canción, / porque se están muriendo sin que nadie lo sepa” es retomada hacia el final del libro en una serie de poemas titulada *En memoria de un niño difunto*. En ellos el poeta regresa a la dificultad del decir: “Hablar es un esfuerzo demasiado grande / cuando se tiene un nudo en la garganta”. Y presenta lo que parece ser el asesinato de un niño de color llamado Till.

Finalmente, conviene presentar aquí el poema completo, como una unidad:

EL RETORNO²

Hoy para hablarte me he quedado solo;
cerré para estar solo todas las ventanas,
el ojo alegre de las cerraduras
y los libros y las puertas. Y todo lo he cerrado.

Nomás lo labios no, ni estas atormentadas
palabras que irán naciendo de mis labios a oscuras.

Es muy verdad que yo hubiera querido hablarte,
como antaño, del amor y las cosas que nos unen;
hubiera querido decirte largamente
que te quiero, que me gusta que me sigan tus ojos,
que no hay suavidad como la de tus manos,
pero hace afuera un aire erizado de gritos,
¿comprendes?,
pero algo trágico está sucediendo allá afuera,
y yo no lo sabía.

Mira: sólo el amor no basta;
tampoco basta con querer que nuestros hijos
sean las más hermosos o los más inteligentes,
porque ahora sé que con ellos le daremos al mundo,
únicamente, más carne para el dolor,
otro recinto de amarguras,
otra enturbiada fuente de lamentos;
ni siquiera bastaría que tú y yo y nuestros hijos
fuéramos a detener a todos los que pasan,
para preguntarles, con un gesto amistoso
por qué están desesperados, por qué gritan así,
por qué llevan la vida como la más estúpida,
la más innoble o las más feroz de las tareas.

Nadie me escucharía, ¿sabes?,
creo que nadie nos escucharía.
Y tendrías también qué sentir lo que yo, ahora:
aquí encerrado tengo la certeza
de que, si cogiera el teléfono y llamara,

² “El Retorno”, *Revista UNAM*, 1, septiembre, 1955.

y llamara, y llamara hasta morir de sed y de hambre,
todos los números contestarían ocupados.

Podría también abrir las ventanas y gritar;
gritar por la mañana, por la tarde, por la noche;
aullar, gritar hasta que todo el mundo se despertara,
destrozarme gritando y gritarles y gritarles.
Pero para hacer eso es necesario ser heroico,
y yo no soy más que un hombre con el corazón desgarrado
y convencido de que ya no existen los héroes,
de que nadie mueve un dedo para salvar a nadie:
todos están cuidando sus pedazos de pan duro,
cepillando con agua su único traje
para evitar que se vea pardo,
pensando en una hermosa mujer que se entregará gratis.

Los héroes...

(Cuando llegues a estas dos últimas palabras, *los héroes*,
te ruego que las digas con una voz cuidadosa,
como si anunciaras a alguien la muerte de sus padres.)

Ya no hay héroes, ¿me oyes?, ya no hay héroes:
todos asisten diariamente a una oficina
y son buenos empleados y trabajadores;
todos están casados y tienen hijos innumerables,
y acostumbran hacer un paseo dominical,
provistos de bolsas en las que hay tortas y refrescos.

Corren un poco entonces y golpean una pelota
o tratan de subirse a un árbol inclinado y pequeño
para demostrarse que aún siguen siendo los mismos.
Luego comen, hablan sabiamente del aire puro,
satisfechos de su existencia reposada y cómoda,
y regresan a sus casas y se duermen tranquilos,
tras de poner su dentadura en un vaso con agua.
Y yo no sabía nada de esto y estaba mudo,
y me levantaba contento en las mañanas
y hablaba del amor y de nostalgia, como lo más hermoso
y lo más terrible que puede sucederle a un hombre.

Se aprenden, sin embargo, palabras oscuras,
y cambian de sentido nuestras viejas palabras.
Si ellos quisieran mirar a su alrededor,
si ellos quisieran mirar a su alrededor, y ver,
y si ellos vieran que el mundo ya no es sencillo,
si por lo menos sintieran algo del dolor del mundo,
si se conmovieran, por lo menos, con un verso sencillo,

si un odio simple les partiera el alma,
si por lo menos lloraran con un dolor sencillo;
su pecho no sonaría más como un ataúd:
sabrían que las sirenas de las ambulancias
aúllan, como mujeres enloquecidas, al olor de la sangre;
que hay niños que se quejan suavemente,
como si cantaran una antigua canción,
porque se están muriendo sin que nadie lo sepa;
que hay gemidos y palabras entrecortadas
brotando de zaguanes oscuros, de cuartos de hotel,
de estrechos callejones donde el hombre se refugia;
del quejido impotente y opaco y terroso
de los que caen diariamente bajo la violencia;
de odio de los que roban por vez primera
porque ya nada tienen que pueda serles robado;
que hay cantos lúgubres en las iglesias
y coros aterrorizados en los hospitales;
conocerían el zumbido plomizo del silencio
de los que ya aprendieron que todo es inútil.
Y quizá entonces cada uno tomará su corazón,
hinchado, inflado, hinchado por la ira
y por el llanto y la desesperanza,
y lo arrojará desde su turbia torre de marfil,
como semilla grande para florecer del héroe;
para alfombrar de púrpura valerosa el camino
que haya de pisar mañana el héroe verdadero.
¿Estás haciéndome caso?: el héroe verdadero.
El que lleva en las sienes una corona de espigas
y en el pecho un corazón de pan tranquilo y vigoroso.

Compréndeme ahora: se engañan quienes creen
que sólo frente a un lecho de muerte uno se despide,
para siempre, de todo aquellos que le es querido:
estoy vivo, y estás viva, y existe la esperanza,
pero tengo que despedirme de estas palabras mías
que no gritaré jamás, porque sólo soy un hombre.
Pero ojalá llegue alguien que las arroje al aire:
ya sé que muchas serás arrastradas por el viento,
entonces, y que algunas caerán sobre las azoteas
y que lentamente irá secándolas el sol
y pudriéndolas la lluvia;
que otras quedarán sobre el asfalto de las calles
y que serán comida de los perros,
pero que una, la más limpia y serena de todas,
acunará la infancia del que estamos esperando.

Eso era todo lo que quería decirte.

Ahora voy a salir de nuevo a la calle:
deséame la mejor suerte,
y que tenga la fuerza de voluntad necesaria
para no dejarme acobardar, como ellos.

Para introducir al próximo apartado cabe mencionar las ideas que José Antonio Muciño me compartió acerca a este poema. El aspecto mitológico del héroe:

Miguel Guardia tiene como referentes a los héroes de la mitología clásica: Hércules, Aquiles, Odiseo; a la vez que a los héroes de la historia nacional: Cuauhtémoc, Hidalgo, Morelos, Juárez, Zapata.

Es precisamente este héroe de carne y hueso, humano, el que ya no se encuentra porque la burguesía no lo produce, sólo busca una vida de satisfacciones materiales, no espirituales ni una vida heroica que es la que añora Guardia y desea recuperar, *El retorno* es el poema que expresa la añoranza de la vida heroica, del sacrificio del amor a la humanidad, y Guardia dialoga con el ser amado, su amada, y la hace participe de su preocupación, y le dice que finalmente el saldrá a la vida, como se debe, luchando por un mundo mejor, un retorno a la vida heroica, y pide que no se deje acobardar.

“El Retorno” también puede ser leído como la voz confundida de un ser que busca su identidad, que representa una pluralidad enorme, enardecida por un nuevo estilo de vida. Durante los años cincuenta la comunidad intelectual se interesó especialmente por el ser del mexicano. Miguel Guardia trazó su perfil desde las esferas universales del mito.

1.3. El viaje del héroe

A partir de este momento es importante considerar la formación de la figura del héroe bajo la influencia del mito presente en la obra de Miguel Guardia, para ello recurriré al texto de Joseph Campbell titulado *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*, donde se analiza la figura del héroe como una manifestación de la mitología. Campbell recurre al concepto de imagen arquetípica expuesta por Gustav Jung en su texto *Psicología y religión*, el cual propone que las imágenes arquetípicas son “Formas o imágenes de naturaleza colectiva que toman lugar en toda la Tierra, que constituyen el mito y que al mismo tiempo son productos autóctonos e individuales de origen inconsciente” (61)³.

Siguiendo las ideas expuestas por Campbell, la mitología —el arquetipo del héroe inserto en ella— es una narración inconsciente que se manifiesta de maneras variadas pero que conserva una serie de elementos simbólicos y momentos esenciales: 1) el héroe sale de casa y emprende un viaje; 2) el héroe se enfrenta a una serie de dificultades que logra vencer; 3) el héroe regresa a casa. Esta narración inconsciente, constante a través de las épocas y las culturas, manifestada en las religiones, funciona como un mecanismo de realización del inconsciente. Esto quiere decir que el individuo decanta sus traumas por medio de los símbolos dentro de la historia para poder superarlos. El trauma, explica Campbell, tiene su origen en la infancia. Al ser separado del pecho materno, la persona se enfrenta al abandono

³ Esta es una cita indirecta de Jung a través del texto Campbell. La traducción fue realizada por Luisa Josefina Hernández.

y busca restaurar el amor de la madre o el padre. Es trabajo del individuo transitar por el viaje y así llegar a la madurez.

El héroe, por lo tanto, es el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales.

El héroe ha muerto en cuanto hombre moderno; pero como hombre eterno—perfecto, no específico, universal— ha vuelto a nacer. *Su segunda tarea y hazaña formal ha de ser (como Toynbee declara y como todas las mitologías de la humanidad indican) volver a nosotros transfigurado y enseñar las lecciones que ha aprendido sobre la renovación de la vida. (30)*⁴

Es preciso resaltar el carácter interior del viaje: “La travesía del héroe mitológico puede ser, incidentalmente, concreta, pero fundamentalmente es interior, en profundidades donde se vencen oscuras resistencias, donde reviven fuerzas olvidadas y perdidas por largo tiempo [...]” (34).

Las narraciones religiosas forman parte de la mitología del mundo, éstas funcionan de la misma manera que los demás mitos: “Las verdades contenidas en las doctrinas religiosas aparecen tan deformadas y tan temáticamente disfrazadas —escribe Sigmund Freud— que la inmensa mayoría de los hombres no pueden reconocerlas como tales” (11).

Se revela que las fuerzas divinas buscadas y peligrosamente ganadas han estado siempre dentro del corazón del héroe. Él es “el hijo del rey”, que ha llegado a saber quién es; de aquí que haya entrado al ejercicio de su propia fuerza, “hijo de Dios”, que ha sido enseñado a apreciar cuánto significa ese título. *Desde este punto de vista el héroe es el símbolo de esa divina imagen creadora y redentora que está escondida dentro de todos nosotros y sólo espera ser reconocida y restituida a la vida. (43).*⁵

¿Cómo reconocer en la modernidad esta batalla del inconsciente? En tiempos en que el mito cedió su lugar al discurso científico como medio de restauración de la psique

⁴ Las cursivas son más.

⁵ Las cursivas son más.

Los escritos atrevidos, y que verdaderamente marcan una época, de los psicoanalistas, son indispensables para el estudioso de la mitología; porque, piénsese lo que se piense de las detalladas y a veces contradictorias interpretaciones de casos y problemas específicos, Freud, Jung y sus seguidores han demostrado irrefutablemente que *la lógica, los héroes y las hazañas del mito sobreviven en los tiempos modernos. Como se carece de una mitología general efectiva, cada uno de nosotros tiene su panteón de sueños, privado, inadvertido, rudimentario pero que obra en secreto.*⁶ (12)

Es importante puntualizar que la idea de una carencia de mitología y su reinvención en la modernidad es también expuesta por Evodio Escalante al referirse a la creación poética en el México de los años cincuenta. El considera que una mitología “es una forma de disfrazar y superar [...] aquello que hay de insoportable en la realidad”. Desde ambas perspectivas se presenta a la invención de la mitología como medio de superación de la dificultad. Evodio Escalante resalta la dimensión de la realidad sobre el poeta, quien busca con su trabajo un “antídoto de lo real”, sin embargo, reconoce, al igual que Campbell, el trabajo de introspección que involucra, es decir, su dimensión inconsciente o irreal.

Habiendo explicado el concepto del arquetipo y cómo éste se inserta dentro de la mitología, y también, entendiendo cómo el arte —la literatura en este caso— manifiesta estas realidades inconscientes es posible afirmar que en el libro *El retorno* Miguel Guardia reelabora una mitología a partir del arquetipo del héroe. En el poema homónimo se cumple y desarrolla la narración del héroe hasta su *retorno*.

Analizaré los elementos del poemario en que se reconocen los conceptos expuestos. Prototípicamente, el primer episodio en la narración del héroe es el conflicto que provoca la salida del hogar, es decir el motivo del viaje. Esta etapa, en “El retorno” se presenta hacia la mitad del poema.

⁶ Las cursivas son mías.

La narración en este poema parece iniciar desde la segunda parte, en medio de las dificultades, cuando el héroe se retira y se enfrenta a sí mismo. Siguiendo la línea de las grandes narraciones mitológicas, figuras como Buda, Cristo o Moisés se vieron puestos a prueba en estados de soledad, frecuentemente simbolizados por el desierto, antes de su iluminación, o de sus grandes hazañas. En “El retorno” el símbolo del retiro se reconstruye. El héroe moderno, aparentemente ausente, se retrae, ya no en el entorno natural sino en el medio urbano: “Hoy para hablarte me he quedado solo; cerré para estar solo [...] las ventanas [...], las cerraduras [...], las puertas.”

Se presenta así el motivo del conflicto, el primer estado de la narración: “Ya no hay héroes, ¿me oyes?, ya no hay héroes: / todos asisten diariamente a una oficina [...]”. Es posible afirmar que el motivo del poema es la ausencia del héroe. En este sentido la narración se encausa al *retorno* de éste, para cumplir así con el arquetipo. “La Odisea” narra, por ejemplo, en un inicio, la salida del hijo del héroe, Telémaco, apurado por los abusos que los hombres del pueblo realizan en su casa, interesados en desposar a su madre.

La figura del héroe representa, intrínsecamente, la comunicación y el amor, es decir, los elementos que restauraran el estado de las cosas: “Mira: sólo el amor no basta [...]”, “Nadie me escucharía, ¿sabes? / creo que nadie nos escucharía”.

Finalmente, el tercer estado de la narración, el retorno, representado por la renovación se manifiesta por medio del lenguaje: “Se aprenden, sin embargo, palabras oscuras, / y cambian de sentido nuestras viejas palabras.” “Si ellos quisieran mirar [...] / su pecho no sonaría más como un ataúd.” Jocelyn Martínez apunta al respecto en su introducción: “[...]En todo el poemario se habla acerca de la muerte, la degradación, el paso del tiempo, pero hay una posibilidad de redención que se conseguirá por medio de la poesía [aquí entendida como mito], el amor y la fraternidad” (30).

En resumen, podemos decir del libro *El retorno* que es el resultado, por una parte, del trabajo y la evolución de un autor, y por otra, la manifestación consecuente de un tiempo de cambio político, económico y social en México. Miguel Guardia tendió puentes de significación en sus primeros poemas, puentes que pronto se decantarían sobre una realidad que condiciona a los individuos y los acerca a la muerte. La nostalgia y la pérdida propician monólogos internos en los que el poeta recuerda los ideales perdidos, frecuentemente dotándolos de personalidad —puede interpretarse este recurso como un tipo de prosopopeya—. Así puede verse en el poema “Acaso los deseos”:

Vienen a verme;
uno a uno primero, y juntos después,
como si se dijeran los unos a los otros
que aquí conmigo, se está a gusto. Yo los miro
y observo detenidamente sus ropas extrañas
o simplemente pasadas de moda. Sus cabellos,
largos, descuidados, cenicientos:
sus manos, inmóviles a veces y en ocasiones
dominadas por una extraña inquietud;
sus rostros delgados y pálidos. Sus ojos. (60)

El lenguaje coloquial y el tono intimista e informal son aspectos que vale la pena considerar también al momento de hablar de la escritura de Miguel Guardia. Al respecto Gustavo Cortés recuerda el criterio con que Carlos Monsiváis antologó, en 1966, a una serie de poetas en los tomos titulados *Poesía Mexicana I y II*, entre ellos Miguel Guardia. Es posible notar la particularidad con que fue considerada esta obra en su momento. Al respecto Jocelyn Martínez en su introducción al *Retorno* apunta:

Miguel Guardia aparece en diversas antologías de poesía, por mencionar algunas: *Antología de la poesía mexicana moderna* (1953) de Antonio Castro Leal; *Poetas jóvenes de México* (1955) de Jesús Arellano; *La poesía mexicana del siglo XX* (1966) de Carlos Monsiváis; *Poesía*

mejicana (Antología) de Frank Dauster, de 1970; *Mil y un sonetos mexicanos* (1977) de Salvador Novo; y *Vuelo de palabras* (1986) de Juan Coronado. (12)

Su investigación reúne una serie de valiosas opiniones que nos dan luz acerca la figura del autor en su tiempo, como la de Frank Dauster que encontraba la obra de Guardia “personal y muy lúcida, desarrollada con cuidado y con cada vez mayor concentración” (14); la de Jaime Torres Bodet que encontraba “en su obra una sinceridad persuasiva, una sencillez profunda” (15).

El Retorno es el momento de lucidez mejor logrado del autor, y como un punto de partida para sus libros siguientes en los que no abandonó los tópicos aquí expuestos, y sí exploró, cada vez más, el ejercicio de la brevedad.

Capítulo 2. Convergencias entre Miguel Guardia y los autores del Medio Siglo.

Me interesa en este capítulo exponer los puntos en común que comparte la poesía de los autores denominados “del medio siglo” y el trabajo de Miguel Guardia. Parto, en gran medida, de las ideas expuestas en el capítulo anterior. Es decir, analizar cómo los autores de esta generación abordaron temas predominantes en la obra guardiana como la ética cristiana, los mitos, la modernidad, la muerte o el entorno urbano. He decidido hacer la selección de los siguientes autores por sus similitudes en términos de obra y para fines de este trabajo: Rosario Castellanos, Jaime Sabines, Rubén Bonifaz Nuño y Enriqueta Ochoa. Es verdad que quedan excluidos escritores de este periodo cuyas obras muy bien pudieran coincidir con las ideas aquí planteadas. En cuanto a una definición del medio siglo no me aventuro a ofrecerla ni es mi objetivo.

Me parece importante traer a colación las ideas de Evodio Escalante contenidas en su texto *El destinatario desconocido. La poesía de Rubén Bonifaz Nuño*. En él se perfila coherentemente la creación de los autores en los años cincuenta, sus antecedentes, sus inquietudes y movimientos en torno a la creación, además de que se presenta una noción de mitología que retomaré en este capítulo:

Elaborar una mitología es una forma de disfrazar y de superar, dentro de un espacio que se presume autónomo e invulnerable, aquello que hay de insoportable en la realidad. [...] La originalidad de un poeta, si es que la hay, depende de la manera en que es capaz de trabajar esta distancia y de hacerla rendir en su favor. Empantanado en la facticidad, atrapado en sus tentáculos alienantes, el poeta sólo puede devenir para-sí en la medida en que construye un

antídoto de lo real. El personaje empírico, el que despacha en una oficina burocrática y cobra un sueldo a la quincena, el que tiene un incidente de tránsito esta mañana y por la tarde sale a embriagarse con sus amigos, o bien acude a una cita en un hotel, no es de manera forzosa el personaje que se desprende de los poemas, y que se queda a vivir en la conciencia del lector.

Las ideas expuestas a continuación entorno a la obra de los autores seleccionados y sus afinidades con la obra de Miguel Guardia giran principalmente alrededor de las nociones ya esbozadas: mito cristiano (Jaime Sabines y Rosario Castellanos), idealización del cuerpo (cuerpo como campo del ejercicio poder, principalmente en Enriqueta Ochoa) transición simbólica del campo a la ciudad, modernidad y futuro. A su manera, estos autores manifestaron similitudes en su expresión artística frente a la “pulverización de los sueños” y elaboraron una mitología.

Por otra parte, es indispensable remitirse al “fenómeno de vacuidad que aqueja al hombre moderno”, referido por María Guadalupe Flores Liera en su tesis *Lo sagrado en la poesía de Jaime Sabines*. Las obras de los poetas aquí seleccionados pueden ser entendidas como productos de una generación “instalada en el misterio”. De ahí también que pueda interpretarse el común interés por el regreso a las mitologías como una consecuencia de esta condición.

[...] El dolor y el gozo, la existencia del mundo y la pregunta sobre su origen, la zozobra y la maravilla frente a algo infinitamente grande que a veces lo llena y otras veces se extingue con él.

Testigos de los estragos que causa la civilización nos preguntamos si esto es todo, nacer y morir, cuando ciertos instantes se abren como abismos inesperados y nos conmueve el presentimiento de algo soberano que se coloca más allá de nuestra existencia, que se opone radicalmente al mundo de lo cotidiano y que se refiere a algo profundo y esencial en nosotros.
(1)

El poeta de la modernidad es el ciudadano común —“testigo de los estragos que causa la civilización”—. Vive en un mundo “desacralizado” en el que “falta un apoyo substancial”.

El poeta “pugna por un regreso a los orígenes, a la vida sencilla y en cumplimiento de una moral superior” (7).

De modos distintos, este sentimiento atraviesa las obras de los autores aquí seleccionados.

2.1. Jaime Sabines

Jaime Sabines —poeta chiapaneco nacido en Tuxla Gutiérrez el 25 de marzo de 1926— demostró una profunda influencia de la tradición bíblica en su escritura. Sus poemas se destacan por la utilización del lenguaje llano —al igual que Miguel Guardia— pero apuntan a una peculiar visión de lo divino. Una suerte de metafísica de lo cotidiano.

Existe en la obra de Jaime Sabines una particular visión de lo sagrado. María Flores Liera lo define como “*aquello* que nos provoca temor y confianza, algo que infunde fuerza y compromete nuestra existencia, que nos aleja de las preocupaciones vulgares y que nos introduce en otra dimensión del mundo” (1).

Desde su punto de vista la obra de Jaime Sabines transita por la poesía como una “forma de conocimiento [...] que alumbra su realidad”; la poesía es “el acto mediante el cual el hombre se funda y revela a sí mismo”, y esto es posible porque ella “está sometida a la totalidad ético-espiritual de lo humano”.

[...] la poesía de Jaime Sabines está íntimamente ligada a lo sagrado, ya que abre vías al conocimiento del mundo, al conocimiento del hombre y al conocimiento de la presencia de Dios a través del hombre y del mundo. (2)

Más que una tendencia religiosa, esta obra posee una *ética cristiana*: “se puede prescindir de Dios, pero no de la ética cristiana” (7). Es decir, la escritura poética se desarrolla desde el caudal simbólico y ético cristiano, no como un fin sino como medio para llegar a la “totalidad ético-espiritual” que habita en la colectividad.

Esto puede reconocerse desde su primer poemario, *Horas* (1950) que abre con un epígrafe del libro de Isaías “Y será como el que tiene hambre y sueña, y parece que come; mas cuando despierta, su alma está vacía...” (Isaías 29, 8). En Jaime Sabines Dios está relacionado a una fuerza generadora que define al humano como especie: “Hombre. No sé. Sombra de Dios / perdida. / Sobre el tiempo, sin Dios, / sombra, su sombra todavía”, puede leerse en el poema “Sombra. No sé. La sombra.”

En el poema “La Tovarich”:

Estaba yo con Dios desde el principio.
El puso en mi corazón imposibles imágenes
y una gran libertad desconocida [...]

El porvenir que cae me filtra hasta perderse.
Yo soy: ahora, aquí, siempre, jamás. [...] (18)

Esta suerte de metafísica se desarrolla a través de conceptos como el tiempo, la muerte, Dios, pero descansa en las cosas pequeñas, tangibles, y, en ocasiones, poco consideradas como poéticas: “Uno es algo que vive, / algo que busca pero encuentra, / algo como hombre o Dios o hierba [...] Uno es ese destino que penetra / la piel de Dios a veces / y se confunde en todo y se dispersa. [...]”, puede leerse en el poema “Uno es el hombre”.

El contraste entre referentes puede también ser interpretado bajo la noción de lo sagrado y lo profano. María Flores Liera apunta que esta dualidad se define rigurosamente “el uno por el otro y remiten a las categorías de lo eterno y lo temporal, de lo finito y lo

infinito, de una modalidad que exagera en el hombre el sentimiento de espanto, el misterio ante lo tremendo [...], el temor religioso que provoca la revelación de una potencia [...]" (26).

El acto de la penetración es otro rasgo constante en los poemas de Jaime Sabines. La penetración como acto de unión que remite a lo divino por su carácter universal. La divinidad se encuentra en lo eterno, lo que permanece; la penetración o unión es una actividad permanente en toda manifestación de lo vivo, y a la vez es reflejo del acto sexual. Dios: mujer-hombre, positivo-negativo que se complementa y se unifica. Amor-muerte-Dios-reproducción es una sola idea que se mantiene a lo largo de su obra: "Siempre fui mi pene, Dios mío [...]" (en "Siempre fui mi pene").

No sólo conceptos elevados mantienen la relación de estos poemas con la tradición bíblica. La influencia puede verse también en un estilo de enunciación que podría encontrarse proverbial o versicular: "Que todos mueran a tiempo, Señor, / que gocen, que sufran hoy. / Desampárame, Señor, / que no sepa quién soy." (en "La Tovarich"), "Había sido escrito en el primer testamento del hombre: No lo desperdicies porque ha de enseñarte muchas cosas." (en "Del dolor"), "He mirado a estas horas muchas cosas sobre la tierra / y sólo me ha dolido el corazón del hombre" (en "Del corazón del hombre").

Finalmente, Dios —quizá por medio de la dualidad— cobra también las características de un hombre, así lo describe en el poema "Me encanta Dios":

Me encanta Dios. Es un viejo magnífico que no se toma en serio. A él le gusta jugar y juega, y a veces se le pasa la mano y nos rompe una pierna o nos aplasta definitivamente. Pero esto sucede porque es un poco cegatón y bastante torpe de las manos. (547)

Podemos ver así que lo divino recorre la obra de Jaime Sabines en varios aspectos. Por una parte, define al individuo como una fuerza externa, por otra, habita dentro de él y es posible

comprenderlo por medio de la comparación del yo: “Yo soy: ahora, aquí, siempre, jamás [...]”. María Flores Liera lo describe de la siguiente manera:

Para los cristianos lo sagrado se llama Dios y el único conocimiento verdadero puede ser el del reconocimiento de Dios en la creación [...] y en cualquier manifestación de vida que el hombre contemple; el mundo se convierte en un objeto de conocimiento y lugar de la revelación: algo nos dice sobre la naturaleza del hombre que contempla a Dios y a través de Él a sí mismo. (27)

La tradición bíblica encamina los intereses del poema y brinda los medios de expresión, los conceptos para explicar el mundo y lo que hay de inexplicable en él: la muerte, el dolor, la soledad, lo eterno.

Otro aspecto que interesa aquí revisar es el del contexto de enunciación, las características del espacio en los poemas de Jaime Sabines. Sus imágenes que se desenvuelven principalmente en la urbe citadina. Ésta es una característica en común con los poemas de Miguel Guardia. También en este caso se presenta un espacio de clausura interno que tiende a la contemplación y contrasta con un afuera en donde predomina cierta vorágine.

Así lo presenta el poema “Entresuelo”:

Un ropero, un espejo, una silla,
ninguna estrella, mi cuarto, una ventana,
la noche como siempre, y yo sin hambre,
con un chicle y un sueño, una esperanza.
Hay muchos hombres afuera, en todas partes,
y más allá la niebla, la mañana. [...] (29)

Evodio Escalante se refiere a esta cotidianidad como algo nuevo: “Jaime Sabines inserta la poesía en una cotidianeidad antes desconocida, empleando un lenguaje a veces rudo y acaso demasiado directo, pero muy eficaz para transmitir la desolación, la protesta contra la muerte y los sentimientos ligados al ardor amoroso.”

A través de los objetos domésticos (“Un ropero, un espejo...”) el discurso poético dirige las imágenes hacia contextos que se alejan de estos referentes (“y más allá la niebla, la mañana...”). Se crea así un efecto estético de contemplación. La idea de que no hay “ninguna estrella” remite al ambiente citadino y a un sentimiento de oscuridad, de desencanto. Es posible notar que Jaime Sabines elabora sus referencias no como simples enunciaciones que remitan a cierta imagen sentimental, sino que configura los referentes en correspondencias que refuerzan una suerte de estructura interna del poema. Los individuos como una masa vertiginosa a la vez que como una figura que acentúa la soledad, se representan en el verso “Hay muchos hombres afuera, en todas partes...”. Esta misma idea es posible encontrarla en Miguel Guardia, a través de *El retorno*: “ni siquiera bastaría que tú y yo y nuestros hijos / fuéramos a detener a todos los que pasan, / para preguntarles, con un gesto amistoso, / por qué están desesperados, por qué gritan así [...]”, o en “Hay demasiada soledad en todas partes [...]”, en el poema “¿Cómo decirlo?”.

El cuerpo femenino es otro punto importante en los versos de Jaime Sabines. Esto puede verse en el poema “Entresuelo”:

Aquí no hay una mujer. Me falta. [...]
Esa mujer y yo estuvimos pegados con agua. [...]
Tiene los pechos dulces, y de un lugar
a otro de su cuerpo hay una gran distancia:
de pezón a pezón cien labios y una hora,
de pupila a pupila un corazón, dos lágrimas. (29)

Si Miguel Guardia se aproxima al cuerpo femenino como un sitio en el que se conjugan los mitos, Jaime Sabines desarrolla la idea de la mujer en torno a la añoranza, y no deja de lado

el aspecto de universalidad al que me he referido al hablar de la penetración. Así se presenta en el poema “Mi corazón emprende”:

[...] Mujer, ternura de odio, antigua madre,
quiero entrar, penetrarte,
veneno, llama, ausencia,
mar amargo y amargo, atravesarte.
Cada célula es hembra, tierra abierta,
agua abierta, cosa que se abre [...] (33)

Describir a la mujer como “antigua madre”, e igualarla a la célula como “hembra, tierra abierta / agua abierta...” habla de una visión casi mística del mundo en donde cada cosa está permeada por una naturaleza anterior y primigenia que define los géneros y que posibilita la eterna conexión y permanencia de los seres.

Sin embargo, la muestra más clara de este fenómeno bíblico “epistemológico” relacionado a la figura femenina está en su libro *Adan y Eva* (1952). En él es posible encontrar las ideas de universalidad mencionadas, pues el poeta propone una versión alternativa del mito a la vez que describe la “naturaleza” de lo creado desde una visión despojada de los conceptos que pudieran definirla, procurando reconstruir la conciencia y percepción de la primera pareja de humanos:

—Ayer estuve observando a los animales y me puse a pensar en ti. Las hembras son más tersas, más suaves y más dañinas. Antes de entregarse maltratan al macho, o huyen, se defienden. ¿Por qué? Te he visto a ti también, como las palomas, enardeciéndote cuando yo estoy tranquilo. ¿Es que tu sangre y la mía se encienden a diferentes horas? [...]

¿Es que somos distintos? ¿No te hicieron, pues, de mi costado, no me dueles?

Cuando estoy en ti, cuando me hago pequeño y me abrazas y me envuelves y te cierras como la flor con el insecto, sé algo, sabemos algo. La hembra es siempre más grande, de algún modo. [...] (136)

Otro aspecto presente en el libro y en esta suerte de concepción mística es, al igual que en Miguel Guardia, el ámbito acuático. Esta relación no es nueva en absoluto. El mar como fuente y retorno de todo lo húmedo ha estado intrínsecamente ligado, desde el principio de la historia de la literatura, a la idea de la eternidad, fecundidad, vida, o lo que cambia, pero a la vez permanece. Puede encontrarse en el poema que da nombre a su primer libro *Horas* — literalmente la obra de Jaime Sabines comienza con estos versos—: “El mar se divide por olas, / el cielo por alas, / nosotros por lágrimas [...]”. En “Entresuelo”: “Esa mujer y yo estuvimos pegados con agua [...]”. En “Me gustó que lloraras”: “No sé. Pero tenías / de todas partes, largas / mujeres, negras aguas [...]”. Está también presente en *Adán y Eva*:

—¿Has visto cómo crecen las plantas? Al lugar en que cae la semilla acude el agua; es el agua la que germina, sube al sol. Por el tronco, por las ramas, el agua asciende al aire, como cuando te quedas viendo el cielo del mediodía y tus ojos empiezan a evaporarse. [...] (135)

El mar y el agua como elementos presentes en todo lo creado —puesto que al parecer todo posee algún grado de humedad— refuerzan la idea del amor y la penetración como lo sagrado, el medio que iguala todas las cosas en la unidad: “Y me sentí varón para toda humedad, [...]” (en “La Tovarich”). “Quiero esa tensa humedad que te palpita, / esa humedad de agua que te arde [...]” (en “Mi corazón emprende”). “Las mujeres se abren bajo el peso del hombre / como el mar bajo un muerto [...]” (en “El llanto fracasado”).

En resumen, la poesía de Jaime Sabines articula una serie de conceptos al rededor de la idea de divinidad, que los relaciona en un conocimiento coherente y cerrado— en el mejor de los sentidos—. Imágenes e intenciones en sus poemas trabajan para revelar este conocimiento principalmente representado por el deseo y la penetración. Dios manifestado en el individuo como un yo que a la vez se reconoce en el género opuesto y que se

complementa. Dios como la gravitación que une los cuerpos. Mito como medio de conocimiento del mundo y como herramienta de expresión. No sería equivocado pensar en la obra de Jaime Sabines como una mística moderna, como experiencia de unión, de contacto con la divinidad.

María Flores Liera afirma al respecto:

Creo que un acercamiento a la poesía de Jaime Sabines no puede excluir que la urdimbre de su obra se entreteje al rededor de sus creencias religiosas y vitales. En su caso el poeta, el hombre religioso y el hombre común son el mismo que intenta dar una respuesta a sus preguntas esenciales y tender a través de la palabra un puente para llegar al hombre, pues la poesía no es un fin en sí misma sino un instrumento para comunicarse. (30)

Cómo está representada esta idea de divinidad y unión en otros autores de este grupo, Enriqueta Ochoa, por ejemplo, es el tema del apartado siguiente.

2.2. Enriqueta Ochoa

Otra importante poeta de esta generación que desarrolló en su escritura el interés por los mitos fue Enriqueta Ochoa —Torreón, Coahuila, 2 de mayo de 1928—. Sus libros de poemas abordan estas nociones desde la visión de una mujer que parece dar voz a una pluralidad y encuentra en el estado de las cosas una suerte de *establishment* que es coherente con su propio discurso. Las voces en los poemas de Enriqueta Ochoa develan los aspectos más crueles de lo que se ha establecido como la feminidad, siempre en relación con una fuerza masculina que la somete y condiciona. Esta figura tiene su máxima representación en el concepto de Dios. Así lo describe Esther Hernández Palacios en su nota introductoria a la selección de poemas que realizó para la colección *Material de Lectura*:

La poesía es la voz de Dios y si el siglo XX carece de Dios, no en cambio, paradigmáticamente, de poetas. Así, sus poetas más representativos serán las manifestaciones de una ausencia, en su aspecto elemental, de la nostalgia de una presencia anterior y, en la estirpe visionaria, de la premonición de un Dios por venir. Enriqueta Ochoa encarna esta voz futura, entra a la poesía del siglo XX exigiendo una deidad: el erotismo femenino, la trascendencia del amor que a lo largo de una obra construida en la periferia, tanto de lo literario como de lo mundano, va cercando, sitiando a su preciado objeto. Irrumpen *Las vírgenes terrestres* como un canto puramente sensual, rompiendo no los sagrados tabúes —metáforas de lo insondable—, sino los moldes de lo misterioso.

*No exige un cuerpo más, una identidad que permita la suya, sino que marca el comienzo —y quizá el final— de un exaltado erotismo femenino. Y si decimos comienzo es porque afirma, venciendo escollos y ambigüedades, la retórica anterior en la que habitaba pálida, pero enigmática, la voz femenina.*⁷ Pero también decimos final porque no quiere dejar de ser mujer. Quiere ser, y esto es inaudito, inédito en la poesía en español, la primera mujer. Quiere —y sin lugar a dudas lo merece— ser Eva, Antígona, Ofelia... Quiere ser, ansia ser, nada más urgente que ser. (3)

Dios como figura que contiene y gobierna, Dios como fuerza que no admite en su plenitud la naturaleza femenina. La poeta laza su visión divergente en torno a la preceptiva de la feminidad.

No obstante, y siguiendo la línea propuesta al principio de este capítulo, Enriqueta Ochoa no abandona tampoco la *ética cristiana* para la elaboración de su propia mitología; es, por el contrario, el referente “Dios” quien dirige, en parte, los intereses de su escritura. Así lo explica Martha Lorena Botello Moreno en su tesis “*No hay palabra que alcance*”: *aproximación a la concepción de lo sagrado en la obra de Enriqueta Ochoa.*:

Pero Enriqueta Ochoa, a contracorriente y continuando con el magisterio que llevó a poetas [...] a sostener la postura del poeta como esteta devoto por el arte, que al mismo tiempo es el encargado de escribir poesía para decir verdad y de verdad, así como de revelar lo inefable y

⁷ Las cursivas son mías.

ejercer su oficio con apasionamiento, se entregó desde su primera publicación a la recuperación de las dimensiones religiosas de la expresión poética. (10)

Enriqueta Ochoa cambia la perspectiva hegemónica del poeta que descubre en la sexualidad el encuentro con lo sagrado para afirmar que Dios, desde el inicio de los tiempos, nunca ha sido mujer. Así puede leerse en el poema “Entre la soledad ruidosa de las gentes”:

[...] En la casa contigua
grita una mujer las glorias de la Biblia
y no conoce a Dios.
Su voz huele a vinagre, a aceite de ricino,
y Dios no huele a eso. [...] (11)

Mientras que en la mayoría de los autores la feminidad está ligada a una visión subjetiva que descansa en objetos que remitan a una idea de belleza o placer como la corporeidad—las manos, las pupilas, los labios—, la luz o la penetración, en estos poemas se revela una realidad donde el deseo, a menos de que esté sujeto a estas leyes, se verá truncado y vuelto antinatural, desagradable, grotesco.

Su libro *Las vírgenes terrestres* (1972) desarrolla estas ideas desde el título. La virgen, por antonomasia es una figura antiterrenal. Al respecto vale la pena retomar las ideas expuestas por Diana del Ángel en su tesis *Cuerpos centelleantes. La corporalidad en la obra poética de Rosario Castellanos, Margarita Michelena y Enriqueta Ochoa*:

El cuerpo es metáfora del universo. Desde las tradiciones esotéricas hasta nuestros días hay una relación comparativa entre nuestro organismo como seres humanos y el mundo exterior. Este vínculo ha sido explorado en la poesía ya sea para comparar un cuerpo con el planeta [...] o bien para dar cuerpo a entes que carecen de uno. Veamos algunos ejemplos.

El más obvio corresponde a *Las vírgenes terrestres*, de Enriqueta Ochoa, pues desde el título se plantea la relación entre una y otra, no tanto porque tierra y virgen sean lo mismo, sino, todo lo contrario, por la dificultad de mantener el cuerpo en condición de pureza habitando la tierra; iré un poco más allá: la imposibilidad de mantenerse virgen teniendo cuerpo. En este caso el adjetivo “terrestre” alude desde luego a las potencias naturales del mundo, pero también a las tentaciones, de ahí la lucha que vive consigo misma el sujeto. “Duele esta tierra henchida de vigos”, “La tierra es ruda, trémula, ardorosa/ y se me expande por dentro”, “Te rindo y te maldigo recio olor de la tierra”. La energía sexual nos impulsa, pero entraña destrucción.

La tierra es el cuerpo mismo que apremia a su habitante a “abordar la tierra por la tierra”. La fuerza emotiva y pasional del poema se resume en la urgencia de encontrarse con otro cuerpo. El símil cuerpo-tierra es empleado para hablar del deseo femenino, en detrimento de tópicos socorridos como la fecundidad. (141)

Así pues, la virgen es deidad, idealización, castidad alejada de lo *terrestre*, que simboliza el error, el pecado, lo cambiante, a la vez que deseo: “Llámenme con el nombre del único incoloro vestido que he llevado, el de virgen terrestre” (en “Introito”). Es posible interpretar que el “incoloro vestido” remite a cierta naturalidad llana, despojada de todo atavío, de toda idea que pudiera revestir un cuerpo sujeto a su propio placer. Existe en esta obra cierta analogía que relaciona los conceptos de tierra, cuerpo, represión y deseo incumplido como una sola unidad de significado. Así puede leerse en el poema VII:

[...] La tierra es ruda, trémula, ardorosa,
y se me expande dentro.
El vértigo sanguíneo esplende arrebatando al canto
y ni le puedo contener el paso,
ni sustraerme a los labios
que me caen al papel como dos brasas.
Te rindo y te maldigo, recio olor de la tierra,
tempestad original,
relámpago dulcísimo de muerte.
Te maldice el temor
de ver que Dios no acierte a descifrar mi nombre [...] (8)

Se enuncia así a la tierra como naturaleza intrínseca, condicionante, incontenible: “[...] y se me expande dentro [...] y no le puedo contener el paso [...]”, a la vez que está, en cierto modo, dotada de un poder que pudiera sugerirnos la masculinidad como Dios, fuerza creadora; como figura que ha dispuesto un gobierno desequilibrado: “de ver que Dios no acierte a descifrar mi nombre”. La virgen terrestre es cada mujer que debe desenvolverse en un mecanismo que niega su propio deseo.

Hay también una relación entre el cumplimiento del deseo como acercamiento a Dios, esto puede encontrarse en el poema VI: “Pienso en las abastecidas, las satisfechas, / las del ancho mar [...] / [...] y me irrita el despecho / de mi roja marea sofocada; / al no encontrar la presencia de Dios / por ningún ángulo / y andar de pueblo en pueblo / enblanquecida de miedo, / de pasión y de tedio, / sepulto el corazón bajo el hollín / de todos los recelos.”

Otro aspecto importante en esta obra, en términos de paradigmas estéticos, es el fin de la concepción de la naturaleza femenina como una constante. El fin del llamado *eterno femenino*. Esto puede encontrarse en el poema II:

¡Mentira que somos frescas quiebras
cintilando en el agua!,
que un temblor de castidad serena
nos albea la frente,
que los luceros se exprimen en los ojos
y nos embriagan de paz.
¡Mentira!
Hay una corriente oscura disuelta en las entrañas
que nos veda pisar sin ser oídas
y sostener equilibrio de rodillas,
con un racimo de luces extasiadas
sobre el pecho. (6)

Es de este modo como la poeta asume una posición de rechazo ante la imagen tradicional de la mujer. En la “frescura”, en la “castidad” se esconde una mentira, una construcción. El

mundo poético de Enriqueta Ochoa da poco lugar a la belleza “etérea” resguardada en los “ojos” tan frecuentemente referenciados como “luceros” y en cambio se produce la exaltación de lo visceral, de una “corriente oscura” disuelta en las “entrañas”. La definición misma de la virgen terrestre resguarda esta idea se encuentra en el poema I: “Soy la virgen terrestre espesa de amargura / desolada, corriendo / del reguero de impactos en mi pulso. / Ya no me soporto en las grietas de la espera / ni en el sopor del silencio”. La idea de la virginidad terrestre podría también interpretarse como la castidad obligada.

La idea del fin de lo femenino se explora también en el poema III:

Dicen que una debe
morderse todas las palabras
y caminar de puntas, con sigilo,
cubriendo las rendijas,
acallando al instinto desatado,
y poblando de estrellas las pupilas
para ahogar el violento delirio del deseo.
Pero es que si el cuerpo
pide su eternidad limpio y derecho,
es un mordiente enojo andarle huyendo;
dejar su temblorosa mies ardiendo a solas,
sin el olor oscuro de los pinos.
Siempre cerrada,
ignorando cómo se desgaja
el surco dorado ante la siembra; de tumbo en tumbo,
cerrados los sentidos
y alumbrándose a medias. (6)

Estos versos desarrollan el tema de la preceptiva que hay sobre las maneras “apropiadas” con que debe conducirse una mujer —una mujer satisfecha, parece—. El deseo regresa desde su incumplimiento, pero también desde el tabú. El cuerpo femenino no puede resguardar deseo, y de ser así es necesario contenerlo, “ahogarlo” por su violento delirio. El cuerpo también como ente autónomo que “pide” su eternidad (eternidad acaso entendida como rasgo de universalidad donde se resguarda la procreación, fin último del deseo).

Es posible reconocer, en resumen, a través de los versos de Enriqueta Ochoa un profundo interés por problematizar la figura de la mujer, sus significados, desde una perspectiva poética que apunta hacia una nueva concepción de los entendidos que rigen las relaciones del deseo. Martha Botello Moreno apunta al respecto: “La búsqueda de lo divino se convierte en muchos de los poemas de Enriqueta Ochoa en hierofanía, en una toma de consciencia de la existencia de lo divino en las manifestaciones de la vida cotidiana (24)”.

Mientras que en la mayoría de los autores los símbolos y los grandes relatos funcionan como herramientas o medios de expresión para describir la realidad del erotismo, por ejemplo, en esta poesía esos mismos discursos se generan para ser transgredidos. Se producen a través del deseo incumplido como una masa de intencionalidades. En este sentido, los juegos de imágenes no necesariamente son descriptivos, sino que tienden a generar sensaciones en conjunto. La obra de Enriqueta Ochoa abre un importante camino hacia el cambio de perspectiva en la poesía mexicana, primordialmente dominada por hombres.

2.3. Rosario Castellanos

Sin duda Rosario Castellanos—Ciudad de México, 25 de mayo de 1925— es una de las más influyentes figuras de la literatura mexicana. En este apartado me interesa continuar con la exposición en torno a cómo los mitos fueron representados desde la subjetividad de este grupo de autores. Rosario Castellanos, al igual que sus contemporáneos aquí tratados, comenzó a publicar sus primeros poemas al rededor del año 1948. Su temprana obra sobresale por una admirable claridad en el dominio del lenguaje, de la concepción mítica y de las

figuras simbólicas, además de una aguda crítica al posicionamiento sistemático que ha sometido a la mujer a lo largo de la historia.

Para abordar estos aspectos analizaré su primer poema largo, *Apuntes para una declaración de fe* (1948), que fue editado por la revista *América*, importante medio que se volvió un referente al momento de clasificar a cierto grupo de autores que publicaron durante este periodo. Este poema aborda y parte del relato bíblico de la creación para exponer una crítica del poder en la sexualidad, y una crítica también al encuentro de las civilizaciones nativas de lo que hoy conocemos como América con el continente europeo.

En torno a esta idea Evodio Escalante afirma: “Rosario Castellanos retoma la literatura indigenista y establece una aguda crítica en contra de una doble discriminación que mina desde adentro los cimientos de la sociedad, y que pone en peligro su existencia y su funcionalidad: la de las etnias y la de la mujer.”

En el siguiente poema se presenta una voz que enuncia desde un espacio anterior al comienzo de la creación, que permea la realidad del mundo con sus características. Esto puede encontrarse desde el primer verso: “El mundo gime estéril como un hongo”. Es posible saber que la voz poética que habla es anterior al propio tiempo del mito original pues dice recordar: “Sin embargo, recuerdo... / En un día de amor yo bajé hasta la tierra: [...]”. Y presenta a la tierra, según el relato, como un *locus amoenus*, un paraíso pre-creación despojado de la idea de sufrimiento que encierra el hecho de vivir: “Era como un durazno o como una mejilla / y encerraba la dicha / como los labios encierran un beso [...]” Todo este periodo está comprendido con el nombre de “un día de amor”. Esto parece resguardar la idea del amor como la plenitud, y, por tanto, a la aflicción como la ausencia de éste. Desde esta óptica la naturaleza del mundo es mayoritariamente femenina:

Ese día de amor yo fui como la tierra:
sus jugos me sitiaban tumultuosos y dulces
y la raíz bebía con mis poros al aire
y un rumor galopaba desde siempre
para encontrar los cauces de mi oreja.

Así pues, la figura de Dios, como un ente más en el relato, es quien rompe, en cierto sentido, con esta dicha. Su intervención está ligada, por una parte, a la acción del decir y, por otra, a un hecho que podría denominarse energético, entendido como una fuerza eléctrica que hecha a andar un mecanismo. Esta figura además guarda en sí la identidad de una “estructura inmensa”:

Pero alguien (ya no acierto
con la estructura inmensa de su nombre)
dijo entonces: “No es bueno
que la belleza esté desamparada”
y electrizó una célula.

De este modo parece surgir el comienzo “oficial” de la creación, enunciada esta vez por la propia tierra: “En el principio —dice / esta capa geológica que toco— / era sólo la danza: / cintura de la gracia que congrega / juventudes y música en su torno. / En el principio era el movimiento”. Al igual que en el relato original se repasa la naturaleza de las especies, pero no en términos de su paridad, es decir, no en término de su sexo, sino en términos de sí mismos, bajo una lupa de matiz fantástico: “Cada especie quería constatarse, saberse, / y ensayaba las notas de su esencia: / la jirafa alargaba la garganta / para abreviar en nubes de limón. [...] / Nadie lo confesaba, pero todos / estaban orgullosos de ser como juguetes / en las manos de un niño”. Surgen en seguida dos nociones que podrían denominarse condicionantes: el tiempo y la manzana como la tradicional figura del pecado y la sexualidad:

No me explico por qué
fue indispensable que alguien inventara el reloj

y desde entonces todo se atrasa o se adelanta,
la vida se fracciona en horas y en minutos
o se quiebra o se para.

La manzana cayó; pero no sobre un Newton
de fácil digestión,
sino sobre el atónito apetito de Adán.

Una característica de este relato es que los versos ejemplifican conceptos complejos en tiempos míticos por medio de objetos propios de la modernidad. El tiempo a través de la imagen del reloj; la sexualidad a través de la manzana, permeada por el relato del descubrimiento de la gravedad. El poema recuerda también el destierro de los ángeles del cielo a causa de la rebeldía: “¡Qué implacable fue Dios —ojo que atisba / a través de una hoja de parra ineficaz— / ¡Cómo bajó el arcángel relumbrando / con una decidida espada de latón!”. Y retoma a la serpiente como figura que encarna la desdicha y la monotonía de la existencia: “Tal vez no debería yo hablar de la serpiente / pero desde esa vez es un escalofrío / en la columna vertebral del universo. / Tal vez yo no debería descubrirlo / pero fue el primer circulo vicioso / mordiéndose la cola”. Nace de este modo la figura de la civilización:

Aquí estaríamos todos:
la horda devastando la pradera,
dejando siempre a un lado el horizonte,
tratando de tachar la mañana remota,
de arrasar con la sal de nuestras lágrimas
el campo en que se alzaba el Paraíso.

Gritamos ¡adelante! por no mirar atrás.

El camino se queda señalado
—estatua tras estatua— por la mujer de Lot.

Queremos olvidar la leche que sorbimos
en las ubres de Dios.

Estos versos representan a la civilización como la fuerza que arrasa lo creado por no estar en su estado primero en “el campo que se alzaba en el paraíso”; la civilización como la mujer

de Lot cuando escapaba junto con su familia de la ciudad de Sodoma. Para este punto la idea de la sexualidad permea el poema, y se enfatiza en el verso “No, yo no quiero hablar de nuestras noches / cuando nos retorremos como papel al fuego. [...] / Es así como nacen nuestros hijos. / Parimos con dolor y con vergüenza, / cortamos el cordón umbilical a prisa / como quien se desprende de un fardo o de un castigo”. Es una idea de sexualidad trastocada:

Es así como amamos y gozamos
y aún de este festín de gusanos hacemos
novelas pornográficas
o películas sólo para adultos.
Y nos regocijamos de estar en secreto,
de guiñarnos los ojos a espaldas de la muerte.

Se enlazan así las ideas de serpiente-hombre-civilización: “La serpiente debía tener manos / para frotarlas una contra otra, / como un burgués rechoncho y satisfecho [...] / o bien para aplaudir o simplemente / para tener bastón y puro / y sombrero de paja como un dandy.”.

Ese rasgo que puntualicé en el capítulo uno de este estudio, presente en el poema “El Retorno” de Miguel Guardia según el cual el poeta emite un juicio acerca de la “masa de gente” que vive en la modernidad (una masa caracterizada por su movimiento y por sus actividades cotidianas descritas bajo una tónica de absurda) está también presente en este poema largo:

Así no deslizamos pulcramente
en los tés de las cinco—no en punto— de la tarde,
en el coctel o el pic-nic o en cualquiera
costumbre traducida del inglés. [...]

Ya no somos románticos.

Esta generación moderna y problemática
que toma coca-cola y que habla por teléfono
y que escribe poemas en el dorso del cheque.
Somos la raza estrangulada por la inteligencia [...]

“Ya no somos románticos” podría igualarse al “Ya no hay héroes ¿me oyes?” en “El Retorno”, y la descripción de “esta generación moderna” comparte sentido con el fragmento donde el poema de Guardia afirma que “todos asisten diariamente a una oficina / y son buenos empleados y trabajadores; / todos están casados y tienen hijos innumerables, / y acostumbran hacer un paseo dominical, / provistos de bolsas en las que hay tortas y refrescos.” Hubo de parte de estos autores un especial interés por incluir referentes como teléfonos, oficinas, refrescos, puesto que estos representaban la identidad más llana de la vida moderna.

Finalmente, un aspecto interesante con que cierra el poema es la comparación entre la civilización europea y los pueblos nativos de América. Europa es expuesta como una identidad falsa: “Y luego diríamos: / ‘Esto es sólo la Europa de pandereta. / Detrás está la verdadera Europa: / la rica en frigoríficos —almacenes de estatuas / donde la luz de un cuadro se congela, / donde el verbo no puede hacerse carne—[...]”. Europa como el sitio que ejemplifica fielmente el sinsentido de la humanidad perdida: “Los rascacielos ya los ha visto de lejos: / los colmenares rubios donde los hombres nacen, / trabajan, se enriquecen y se pudren / sin preguntarse nunca para qué todo esto, sin indagar jamás cómo se viste el lirio / sin arrepentirse de su contento estúpido.” Y en seguida surge la figura clara de América como un espacio de antítesis a toda la devastación descrita:

Porque hay un continente verde
que imanta nuestras brújulas.

Un ancho acabamiento de pirámides
en cuyas cumbres bailan doncellas vegetales
con ritmos milenarios y recientes
de quien lleva en los pies la savia y el misterio [...]

Aquí parece que empezara el tiempo
en un sólo remolino de animales y nubes [...]

Corren ríos de sangre sobre la tierra ávida,
corren vivificando las más altas orquídeas,

las más esclarecidas amapolas.

Se evaporan, rugientes, en los templos
ante la impenetrable pupila de obsidiana.
Brotan como una fuente repentina
al chasquido de un látigo. [...]

En las tierras que tiñe, en la selva múltipara,
en el litoral bravo de mestiza
mellado de ciclones y tormentas,
en este continente que agoniza
bien podemos plantar una esperanza.

Este magnífico cierre revela una doble intencionalidad del poema. Rosario Castellanos se vale de los mitos para construir una narrativa que repasa conceptos como el tiempo, el poder, la sexualidad. En este sentido podríamos decir que desarrolla una red de correspondencias sobre objetos que denotan estas ideas —los objetos cotidianos—; el mito del poema, además, prepondera la naturaleza femenina sobre lo narrado —la voz que relata el comienzo, la tierra, son aspectos dotados de feminidad—. Por otra parte, contrapone toda la descripción de la civilización con la imagen de América, que recuerda mucho, por sus características, al primer estado de las cosas, al paraíso perdido. América como potencia mítica: “Aquí parece que empezara el tiempo / en un sólo remolino de animales y nubes [...]”. No se deja de lado el aspecto político, la historia de conquista, esclavismo y violencia que ha caracterizado a los gobiernos de los pueblos americanos, y presenta este aspecto como un catalizador del propio encanto de la tierra: “Corren ríos de sangre sobre la tierra ávida, / corren vivificando las más altas orquídeas / las más esclarecidas amapolas [...] / brotan como una fuente repentina al chasquido del látigo”. Su voz llama a la esperanza en el “continente que agoniza” dotado, al menos, de honestidad y de la riqueza que manifiesta su geografía.

Existirían múltiples aspectos que abordar acerca de los mitos en esta obra tan basta y elaborada. Posterior a este poema, Rosario Castellanos continuó desarrollando textos que

tratan con figuras mitológicas, por ejemplo, la historia de la reina Dido. Sin embargo, me ha interesado puntualizar el análisis en este poema puesto que corresponde en mucho al tiempo, estilo y temática expuestos en los demás autores de este capítulo.

Sería posible así afirmar que existe efectivamente una correlación, ecos y correspondencias en los intereses de este grupo de escritores, que encontraron en los mismos referentes distintos medios—aristas— desde los cuales enunciar sus inquietudes poéticas. En perspectiva, el poder manifestado en el erotismo es una constante definitiva, lo mismo que la figura de la ciudad-civilización-modernidad, más que como un signo de bienestar y progreso, como un rasgo de desencanto, vorágine, violencia y soledad. Hay en estos autores un profundo sentimiento de aislamiento, ya encontrado en la falta de contacto, ya en la incapacidad comunicativa. El cuerpo se encuentra también en el terreno del poder, su “naturaleza” y su relación con el entorno. El escenario urbano sin duda es otro personaje fundamental en estos universos textuales. Nuestro grupo de autores vivió directamente la transición de la modernidad y su obra no fue indiferente ante esta realidad. Por el contrario, adoptaron esta transición como un punto de partida para un nuevo tipo de lírica interesada en los grandes temas y en los objetos más simples.

2.3.1. Construcción de una mitología: la heroína del medio siglo

En el primer capítulo desarrollé los conceptos que conforman la teoría del viaje del héroe, del arquetipo, en relación con la obra de Miguel Guardia, en específico con el poema “El Retorno”. Me interesa volver a la idea de que en cada persona hay un inconsciente que permea la realidad en crisis; el artista reinterpreta siempre el mito para su propia superación

y para la “la renovación de la vida”. El interés de este apartado es definir cómo se manifestó esta reinterpretación en la obra de las escritoras que se trataron en este capítulo.

A través de los versos de Enriqueta Ochoa y Rosario Castellanos es posible reconocer un colapso, en el primer caso, manifestado en la corporeidad. Enriqueta Ochoa desmenuza la incomodidad que el mito religioso implanta sobre la propia percepción del cuerpo, pero más importante, plantea la renovación que caracteriza al arquetipo del héroe, a su actividad en el mundo. Vale la pena recordar las palabras de Esther Hernández Palacios en torno a la creación de Enriqueta Ochoa: “No exige un cuerpo más, una identidad que permita la suya, sino que marca el comienzo —y quizá el final— de un exaltado erotismo femenino. Y si decimos comienzo es porque afirma, venciendo escollos y ambigüedades, la retórica anterior en la que habitaba pálida, pero enigmática, la voz femenina.” Enriqueta Ochoa planea la renovación del placer en la mujer “en detrimento de tópicos como la fecundidad”, como afirma Diana del Ángel. La función del héroe en sus poemas se manifiesta a través del *reconocimiento* del propio cuerpo. Cuerpo ligado a lo terrestre.

La poesía rica y compleja de Rosario Castellanos aborda también, aguda, la problemática del placer del cuerpo, pero, más aún, elabora una admirable narrativa desde la cual reconstruye la creación del mundo y su renovación. Uno de los mejores ejemplos es el poema ya comentado en el apartado anterior “Apuntes para una declaración de fe”. Este texto, con las características expuestas cumple, digámoslo así, con el esquema del arquetipo del héroe: plantea un problema que guarda relación con la ausencia de vida, de amor, y de sentido: “Ese día de amor yo fui como la tierra [...] / Pero alguien dijo entonces : `No es bueno / que la belleza esté desamparada` [...]”.

No me explico por qué

fue indispensable que alguien inventara el reloj
y desde entonces todo se atrasa o se adelanta,
la vida se fracciona en horas y en minutos
o se quiebra o se para. [...]

De esta forma se establece la problemática, ligada a los individuos, a la relación entre ellos
y lo creado: “Ya no somos románticos.”

Es la generación moderna y problemática
que toma coca-cola y que habla por teléfono
y que escribe poemas en el dorso de un cheque.
Somos la raza estrangulada por la inteligencia,
la insuperable [...]

La voz lírica reconoce, desde la particular modernidad del medio siglo, la ironía del progreso
que, más allá de brindar soluciones, crea nuevos problemas. Supone una convergencia en las
visiones de estos autores que parecen contemplar la realidad desde una vertiginosa calma.
Poemas como éste o “El Retorno” planean la problemática de la incomunicación. En este
sentido, la función del arquetipo tiende a reconectar los lazos rotos, es decir, a recuperar el
contacto entre los individuos.

El tercer estado del arquetipo, la solución al problema, se plantea hacia el final del
poema:

Abandonemos ya tanto cansancio.
Dejemos que los muertos entierren a sus muertos
y busquemos la aurora
apasionadamente atentos a su signo.

Porque hay un continente verde [...]

*Aquí parece que empezara el tiempo*⁸ [...]

En las tierras que tiñe, en la selva múltipara,
en el litoral bravo de la mestiza

⁸ Las cursivas son mías.

mellado de ciclones y tormentas,
en este continente que agoniza
bien podemos plantar una esperanza.

Estas últimas estrofas funcionan como un llamamiento a un nuevo estado de las cosas. Se propone, a través de la referencia a los muertos, el abandono del pasado, y a través de la aurora, la esperanza naciente. La utilización de la anáfora proporciona la sensación de algo que se precipita: “Abandonemos ya [...]”, “Dejemos que los muertos [...]”, “Porque hay un continente” [...], “un ancho acabamiento” [...], “un cielo que las flechas” [...], “Hay enmarañamientos” [...], “Corren ríos” [...], “Se evaporan rugientes” [...], “brotan como una fuente” [...], “Río de sangre eterno” [...], “Río de sangre, cinturón de fuego”[...]. La regeneración en Rosario Castellanos se caracteriza por entranar en sí misma la destrucción, los ríos de sangre. Más allá de una visión mesiánica que busca el retorno de héroe, la restauración reside en la tierra y en su historia.

Durante este capítulo se seleccionó a un grupo de autores que comparten sensibilidades. Este grupo vivió un momento de transición o crisis. Los mitos y los grandes relatos forman parte del imaginario desde el cual plantearon una visión alternativa de la realidad, en este sentido es posible afirmar que recrearon una mitología. En sus obras es posible reconocer problemáticas como el ejercicio del poder, el condicionamiento de los cuerpos o la crítica a la modernidad. En algunos casos, como el de Rosario Castellanos o Miguel Guardia, se construye una narrativa que enmarca y codifica la crisis por medio de la voz lírica. Esta construcción podría interpretarse, siguiendo las ideas planteadas por Campbell, como una función inconsciente y colectiva del artista por la restauración de la cultura.

2.4. Miguel Guardia y Rubén Bonifaz Nuño: *El Retorno y Los demonios y los días.*

Rubén Bonifaz Nuño —Córdoba, Veracruz 12 de noviembre de 1923—, reconocido filólogo, poeta, classicista y estudioso de las culturas prehispánicas, plasmó con maestría en sus poemas intereses que van desde la métrica afinada, la tradición clásica, hasta la mexicanidad y el surrealismo. En este capítulo me interesa comentar los rasgos de su obra que comparten correspondencias con los temas abordados hasta ahora en los autores anteriores. Así pues, procuraré puntualizar aquí cómo se presentan en sus poemas aspectos como los mitos bíblicos —principalmente en sus primeros libros—, la ciudad, el cuerpo de la mujer, y las subjetividades en el contexto urbano.

Sin duda, los mitos en la obra de Rubén Bonifaz Nuño son una constante. Desde sus primeras publicaciones hasta sus últimos libros el autor recorre figuras, intencionalidades relacionadas con los mitos y los grandes relatos. Discursos como la tradición clásica, las visiones cosmogónicas mesoamericanas y los mitos bíblicos conviven en sus versos mediante un procesamiento que los unifica. Es conocido su temprano dominio de las formas métricas que le hizo merecedor de diferentes reconocimientos a lo largo de su vida.

El título de su primer libro *La muerte del ángel* (1945) ya nos habla del tipo de referentes que exploraba en sus creaciones tempranas. Este volumen reúne una serie de diez sonetos en los que desarrolla la idea de —como el título sugiere— la muerte de un ángel. (Cabe decir que estos referentes son una constante en los autores de su época pues la mayoría de ellos compartieron la formación católica en su infancia dadas las condiciones ideológicas y sociales del país entonces.) Estos poemas comparten el tema de la poesía misma, son una

suerte de disertación en torno al acto de la escritura poética que se crea y se destruye —se “muere”—. Esto puede encontrarse al inicio del soneto 5: “Lo mejor de mí mismo lo construye / mi deseo de ti. Ven. poesía, [...]” Se presenta así a la poesía como el ángel que muere: “[...] hay poesía / que crece de mi boca y se destruye. / Muere el ángel. Su cuerpo se hace oscuro / y se vuelve de tierra florecida / para nacer después, sereno y duro / Canto. [...]”. La misma idea se encuentra explícita al comienzo del soneto 8: “Ángel esbelto y ágil resbalado / desde la luz al sueño que lo espera. / Tangible poesía verdadera / de otro cielo en espigas nivelado. [...]” Y en el soneto 10: “El suspiro de un ángel palidece / contra el último cielo del poema. [...] / Muere el ángel. Su canto, su invisible / música en la garganta que la entona, [...]”. Si bien en esta ocasión la figura del ángel no está directamente relacionada con una escena o relato bíblico, la analogía entre poesía y ángel denota una manera “religiosa” de comprender el acto creativo como algo elevado, sublime, que se escapa. En este sentido guardaría alguna relación también con la figura de las musas como seres divinos que posibilitan el acto de la creación artística, arrebatando al individuo en un momento fugaz.

Durante el mismo periodo, en poemas no coleccionados entre 1945 y 1952, aparece una serie de tres sonetos titulada “El ángel”. Cada uno de ellos, a su vez, se titula “Tobías”, “José” y “Jacob”, respectivamente. En esta ocasión no sólo la referencia sino el tema mismo nace directamente de las historias bíblicas, en cada una de las cuales está involucrada la figura de un ángel que intercede. Me interesa comentar cómo se presenta esta relación en cada caso, pues la selección de estos relatos sugiere una comprensión específica, temprana de los mitos por medio de sus figuras:

1)

Tobías

Ligados por efímera armonía,
y, al parecer, en nada diferentes,
el ángel y el doncel resplandecientes
fueron en soledad y en compañía.

En el alma, desnuda todavía,
cómo amaron, y casi omnipotentes
destruyeron la muerte, en las crecientes
noches avvicinadas por el guía.

Después, ya en los umbrales del olvido,
contra el alba, sendero conmovido
de nubes descendidas como escalas

vio Tobías al ángel compañero
con la lumbre del último lucero
prendida entre las plumas de sus alas. (25)

Según el relato, Tobías, hijo de Tobit, debe, por ley, desposar a una mujer llamada Sara. Esta mujer, enviudada siete veces, carga consigo la maldición de un demonio que mata a quien intenta contraer matrimonio con ella. En camino a cumplir con su deber de casarse, Tobías se encuentra con el Ángel Rafael quien le indica lo que debe hacer para vencer al demonio la noche de bodas. Finalmente, Tobías logra vencer al demonio y desposar a Sara.

Este soneto desarrolla en el primer cuarteto el encuentro de Tobías —caracterizado por su castidad al llamarlo “doncel”— con el ángel. El poeta iguala la figura del ángel con la del protagonista por su pureza: “[...] en nada diferentes, / el ángel y el dosel resplandecientes [...]”. Hacia el segundo cuarteto, el encuentro amoroso intercedido por el ángel: “En el alma desnuda / cómo amaron [...] / destruyeron la muerte, en las crecientes / noches [...]”. Los tercetos, como la forma argumentativa que del soneto prescribe, nos cuentan el desenlace de la historia donde Tobías es llevado hacia las alturas por el “ángel compañero”.

2)

José

Habló el ángel, y el sueño acongojado
huyó del hombre —fuente de visiones—,
y cayó de cansancio, en los rincones
de su propia dulzura deshojado.

Fuera, el nocturno ambiente, amortajado
con sus racimos de constelaciones,
premeditaba las resurrecciones
de las muertas mañanas del pasado.

José tendió las manos en lo oscuro,
y al anunciarse el tránsito futuro
pensó la soledad en el camino.

Mientras la voz ausente de María
su canción entre sueños desleía
en las furtivas márgenes del trino. (25)

Este poema toma como motivo la historia de la anunciación del nacimiento de Cristo. Nuevamente es la figura del ángel Rafael quien se comunica con los hombres. El poeta desarrolla en el primer cuarteto la preocupación de José, esposo de María —madre de Cristo— por adulterio, ya que ha quedado embarazada sin haberse relacionado con él. El ángel, al explicar que el nacimiento de Cristo no es producto del adulterio sino de la concepción divina, ahuyenta el “sueño acongojado” del hombre. Hacia el segundo cuarteto se aborda el tema de la muerte de los primogénitos, y el objetivo de la vida del niño que va a nacer: la salvación, las “resurrecciones”. El primer terceto describe la peregrinación de la pareja antes del nacimiento, y el segundo, la figura de María como receptora y codificadora del mensaje dado por el ángel mediante las estrellas que guían el camino de los padres errantes.

3)

Jacob

Su duro corazón, de la copiosa
amarga noche sola en la medida,
al ángel y al espanto de la herida
contrapuso su fuerza temerosa.

Hasta que viose la violenta rosa
de su mano sonámbula, encendida
al recibir la luz: despavorida
mensajera del alba victoriosa.

Entonces el oído fue despierto
para captar la voz alborozada
que vino con el nombre descubierto.

Fruto esbelto del cielo amanecido
ardió Jacob de amor, en su mirada
tras el ángel en fuga ya vencido. (26)

La historia cuenta que Jacob, en camino de regreso a Canaan, se encuentra con un ángel y lucha con él. Al no poder vencerlo, el ángel hiere un muslo de Jacob. Este, a pesar de la herida, pide al ángel, por medio de la lucha, la bendición de Dios. El primer cuarteto sugiere este encuentro; el segundo puntualiza el hecho de que, dado que la lucha duró toda la noche, el ángel es vencido por la luz del “alba victoriosa”, ante la cual tiene que retirarse. Los dos tercetos presentan, por una parte, la pregunta que el ángel hace a Jacob antes de retirarse: “¿Cómo te llamas?”, y la posterior “fuga” del ángel.

Los textos presentados corresponden a un periodo de juventud en donde el poeta demuestra una fuerte influencia de las formas métricas tradicionales y en especial de la tradición gramatical latina y barroca que organiza los sintagmas de modo específico, anteponiendo modificadores en función de un verbo que retarda su aparición: “Su duro corazón, de la copiosa / amarga noche [...] / contrapuso [...]”.

Me ha interesado abordar las características del mito en esta primera obra. Sería posible afirmar, por una parte, que los relatos míticos, junto con la prescriptiva métrica,

fungen como medios de legitimación, como un campo en el que se pone de manifiesto el dominio de las figuras imaginativas y de la capacidad de analogía.

El mito en Rubén Bonifaz Nuño es motivo, pero no fin. El mito, también, como el imaginario del que parte la creación para producirse, del que toma sus figuras, sus contextos y sus motivos. Se descubre desde *La muerte del ángel* un claro interés por el hecho aislado de la escritura poética, acaso desde una funcionalidad mítica, aunque en ellos no se presente aún claramente una postura que podríamos denominar reflexiva, fenómeno sin duda visible en sus libros a partir de 1956. Sirva, pues, este primer esbozo como un acercamiento a las bases para la complejidad que desarrollaría en libros como *Los demonios y los días* (1956)

2.4.1. *El retorno y Los demonios y los días*

Los inicios de la relación entre Rubén Bonifaz Nuño y Miguel Guardia se remontan a la década de los años cuarenta. Esta relación se reflejó en su creación literaria. Existen puntos de coincidencia en intereses, estilo y en la edición de sus libros publicados durante 1956, a saber, *El retorno y otros poemas* y *Los demonios y los días*, respectivamente. En este apartado me interesa exponer los puntos en común de este interesante fenómeno literario hasta ahora poco estudiado.

Es conveniente recordar la temática expuesta en el capítulo uno en torno a la significación del cuerpo, en relación con la ética cristiana en las primeras publicaciones de Miguel Guardia. En el apartado anterior de este capítulo desarrollé, sucintamente, el interés que Rubén Bonifaz Nuño demostró tener en torno a los mitos. Evodio Escalante escribe al respecto:

Bonifaz Nuño, por su parte, instala en el lugar que había dejado vacante la idea revolucionaria, tan cara a la generación de *Taller*, el fulgor de una presencia trascendente, de inevitables reverberaciones míticas, con lo que reintroduce en la conciencia del poeta una peculiar galaxia de valores que serán su emblema y su escudo para esquivar la alienación y el sinsentido de la existencia cotidiana.

En un primer caso afirmé que la colaboración de Miguel Guardia “Versos al ídolo eterno”, publicada en el suplemento *México en la cultura* en 1948, toma como punto de partida figuras bíblicas para elaborar descripciones de cuerpos femeninos: “Esther, Esther, / tu bíblico nombre / me llena de nostalgias / por un país que no conozco [...] / Esther / tus bíblicos ojos has vuelto a mí; / tu bíblica sonrisa / tu bíblica raza / han vuelto a mí [...] / Esther, lejana Esther, tus manos de Viejo Testamento / retornaron a mí [...]”. En cuanto a Rubén Bonifaz Nuño mencioné la influencia del mito como motivo en su primer libro *La muerte del ángel* (1945). Sin embargo, un par de años más tarde, en 1953, publica en su libro *Imágenes* otra serie de sonetos explícitamente acerca del libro del *Cantar de los Cantares*. El poema 23 lleva el epígrafe “...Busqué el que ama mi alma, búsquele y no le hallé...”, fragmento del propio libro bíblico. Se titulan estos “Sonetos de la Sulamita”, personaje que en el relato es la amada que espera el regreso del amante. Es importante tener en cuenta que este relato simboliza, según la tradición, la relación de Dios con la humanidad, en donde el colectivo es la amada y Dios el amado. Aquí el soneto número V:

¡Ay, cuán hermosa tú eres, amiga!
Eres la palma, y racimo de tus pechos
entre los cuales con nudos estrechos
tierno el afán de tus brazos me liga.

Cante mi amor y su canto te siga,
busque en tu oído nostálgicos lechos
mientras del aire los lazos deshechos
mecen el claro rumor de la espiga.

Tú que me hieres de acerbos temores,
tal de guerreros escuadra terrible,

tórtola blanda serás en amores.

Cuando, en la calma del huerto cercano,
mansa mi voz tu quietud apacible
quiebre, a la sombra frutal del manzano. (67)

Así pues, es posible encontrar un primer rasgo de coincidencia en esta suerte de intencionalidad al rededor de la búsqueda del amado, permeada por la tradición del *Cantar de los Cantares* también en Miguel Guardia. Así se presenta en “Ella nació en la tierra”, hacia el inicio del tercer poema:

Vino de lejos ¡ay! vino de lejos...

Otro paisaje se copió en sus ojos
que no fue mi paisaje;
otra ilusión adormeció sus ojos;
otras manos cayeron en sus manos,
distintas de mis manos,
muy antes que mis manos en sus manos.

La esperé tanto tiempo... mucho tiempo [...] (9)

Este rasgo se encuentra principalmente en el tono vocativo, en la voz que llama a la figura ausente. Mientras que Rubén Bonifaz Nuño elabora complejas estructuras con marcada influencia gongorina —“La fresca rosa en que juntó la aurora / tersura colorada y blanco hielo / es el amado; y cerco son del cielo / sus ojos claros que la sombra ignora” se lee en el primer cuarteto del soneto uno, del apartado 23—, Miguel Guardia utiliza el recurso de la tonalidad resguardada en la tradición popular para producir un sentimiento interesado en el monólogo interior. Estos poemas fueron producidos durante 1945 y 1952, lo cual podría sugerir una correspondencia temática, un ambiente imaginativo que permeaba los intereses de ambos autores en una primera instancia. Cabe mencionar, también, cierta similitud de estilo entre los “Poemas de afán amoroso” contenidos en *Imágenes* y la sección “Tema y

Variaciones”, del libro homónimo. Ambos comparten la forma métrica de versos intercalados de once y siete sílabas llamada también silva.

2.4.2. Un mismo fenómeno: *El Retorno* y *Los demonios y los días*

Para comenzar a hablar del fenómeno particular que es este par de libros publicados en el mismo año —1956— y dedicados a una misma destinataria —Magda Montoya— es útil retomar las ideas expuestas por Evodio Escalante en *El destinatario desconocido. La poesía de Rubén Bonifaz Nuño*; ideas en torno al contexto en que se encontraron los autores y la escritura de estos textos:

Bonifaz Nuño no retrata la realidad, no es un cartógrafo ni mucho menos un fotógrafo que intenta servirnos de guía en nuestro paseo por el laberinto; lo que hace es levantar una mitología que es también una defensa contra la realidad.[...] También sería válido decir un arquetipo, un concepto [...] y agregar que en su elaboración él ha gastado lo mejor de una vida.

Mi hipótesis es que el yo poético que elabora Bonifaz Nuño está reaccionando en contra de la alienante masificación de la vida moderna. Mi hipótesis es que el hombre-masa, ese ser anónimo, multitudinario, de convicciones aleatorias, controlado por el poder económico y por las ideologías [...] es el acontecimiento específico que provoca la desazón del escritor y el que lo obliga a construirse una figura de poeta capaz de neutralizarlo.

Parte de las ideas expuestas por Evodio Escalante han sido una constante a lo largo de este estudio. La noción de mitología y la “alienante masificación” son contrapuntos presentes no sólo en los dos autores que aquí nos ocupan, sino en la producción poética de las escritoras que se abordaron en el capítulo dos.

Ese “fundirse con el ser-de-masa” es un rasgo que exploré también en Miguel Guardia al hablar específicamente del poema “El retorno”, de su tono trágico sumergido en la vorágine de la ciudad. De igual modo Guardia explota el “español *corriente*”, muy presente, sobre todo, en su estilo versicular —en esto contrasta ciertamente con la exactitud métrica de

Bonifaz Nuño— y en su constante conjugación copulativa que parece aportar al poema un sentimiento de ansiedad, de querer enunciarlo todo de una vez.

Sin embargo, cuáles son los aspectos puntuales de convergencia entre estos dos libros, ahora entendidos bajo los términos históricos y teóricos mencionados, es lo que pretendo exponer ahora, y para ello, sin duda, recurriré a los poemas que, en ambos casos, manifiestan esto con más claridad: contenido en *El retorno*, el poema titulado “Unas palabras”, y, en *Los demonios y los días*, el poema número 24:

1)

UNAS PALABRAS

Para los desterrados que buscan en paisajes desconocidos
la presencia de un recuerdo;
a los reyes que habitaron entre joyas y mármoles y pieles
y a quienes resta sólo una camisa para toda la vida;
a los grandes hombres de existencia amarga y solitaria;
para los desertores, a cuya puerta habrán de oírse,
tarde o temprano, los ladridos de los perros de caza;
a los ebrios que se derrumban en mitad de la calle,
bajo el polvo y las moscas y el calor del mediodía;
para los viajeros, cuyo cansado corazón se vuelve siempre
hacia una hiedra lejana y un rostro de mujer esperando,
a quienes han tenido que soportar una compañía,
que nunca desearon, en cárceles, en lechos y hospitales
a los mendigos; y a los hijos de los mendigos,
y a los hijos de los hijos de los mendigos.
Para todos.
Para todos los que han renunciado
diré estas humildes y sencillas palabras:
“Hermanos, amigos, mis queridos amigos:
que la muerte sea benigna para todos nosotros”. (58)

2)

24

Para los que llegan a las fiestas
ávidos de tiernas compañías,
y encuentran parejas impenetrables
y hermosas muchachas solas que dan miedo
—pues uno no sabe bailar, y es triste—;
los que se arrinconan con un vaso
de aguardiente oscuro y melancólico,

y odian hasta el fondo su miseria,
la envidia que sienten, los deseos;

para los que saben con amargura
que de la mujer que quieren les queda
nada más que un clavo fijo en la espalda
y algo tenue y acre, como el aroma
que guarda el revés de un guante olvidado;

para los que fueron invitados
una vez; aquellos que se pusieron
el menos gastado de sus dos trajes
y fueron puntuales; y en una puerta,
ya mucho después de entrados todos,
supieron que no se cumpliría
la cita, y volvieron despreciándose;

para los que miran desde afuera,
de noche, las casas iluminadas,
y a veces quisieran estar adentro:
compartir con alguien mesa y cobijas
o vivir con hijos dichosos;
y luego comprenden que es necesario
hacer otras cosas, y que vale
mucho más sufrir que ser vencido;
para los que quieren mover el mundo
con su corazón solitario,
los que por las calles se fatigan
caminando, claros de pensamientos;

para los que pisan sus fracasos y siguen;
para los que sufren a conciencia
porque no serán consolados,
los que no tendrán, los que pueden escucharme;
para los que están armados, escribo. (140)

Quizá el primer aspecto que viene al encuentro al momento de leer estos dos textos en paralelo es el uso particular de la preposición “para” como una anáfora, es decir como una figura retórica que recurre a la utilización de una misma palabra al comienzo de los versos para otorgar un ritmo: “Para los desterrados que buscan [...]” y “Para los que llegan a las fiestas”. Este recurso recuerda indirectamente al pasaje bíblico del sermón del monte según el cual Cristo proclama una serie de bienaventuranzas para un tipo específico de individuos: bienaventurados los pobres de espíritu, los mansos, los que lloran, los que tienen hambre y

sed de justicia. En ambos casos, la voz poética retoma esta posición —no necesariamente redentora— desde una perspectiva de fraternidad: “Hermanos, amigos, mis queridos amigos: [...]” “[...] para los que están armados, escribo”. En el primer caso la conclusión alude a un fin fatal en el que sólo la muerte puede traer el bien; en el segundo, la voz poética sugiere una suerte de acto de compañía. El acto de escribir denota el hecho de la consideración, de la existencia del sufrimiento que se ha descrito en los versos mediante situaciones penosas que se asumen con sumisión: “y encuentran parejas impenetrables / y hermosas muchachas solas que dan miedo / —pues uno no sabe bailar, y es triste—.” Permea también un sentimiento de nostalgia que se resguarda en los objetos “Para los desterrados que buscan en paisajes desconocidos / la presencia de un recuerdo [...]”, “para los que saben con amargura / que de la mujer que quieren les queda [...] / algo tenue y acre, como el aroma [...] / de un guante olvidado”. Miguel Guardia enlista una serie de perfiles que podrían denominarse marginales: los desterrados, los grandes hombres, los desertores, los ebrios, los mendigos. Bonifaz Nuño, en cambio, sugiere situaciones específicas que podrían de algún modo funcionar también para caracterizar: “los que llegan a las fiestas, los que saben con amargura, los que fueron invitados, lo que se pusieron el menos gastado de sus dos trajes, los que pisan sus fracasos y siguen, los que están armados”.

Acerca de *Los demonios y los días* y de el caracter de sus poemas Mariana Ortiz Maciel escribe en su tesis *La transfiguración de la presencia en Los demonios y los días y El manto y la corona de Ruben Bonifaz Nuño*:

El poeta de *Los demonios y los días* establece por medio de la palabra un contacto con hombres con quienes comparte tiempo, preguntas y deseos. Para él es importante hacerle saber a todos aquellos que sufren por haberse arriesgado a elegir por ser conscientes de su vida, que él los acompaña en ese dolor, que su poesía ha sido creada para entregarse y que detrás de sus palabras está una vida, comprometida con los pasos y con el sufrimiento de los otros. (20)

Otro aspecto que resuena en ambos libros, presente aquí en Bonifaz Nuño, y en el poema “Canciones” de Miguel Guardia, es la figura del individuo que mira el paisaje de la ciudad: “para los que miran desde afuera, / de noche, las casas iluminadas, y a veces quisieran estar adentro: / compartir con alguien mesa y cobijas [...]”. En Guardia: “A veces me gusta mirar las azoteas / de la ciudad en que he nacido [...] / Me remueven la nostalgia de lo que no he visto jamás [...] / También, a veces, en alguna de ellas / alguien mira, fijamente, a lo lejos.” La espacialidad en general es un aspecto de semejanza fundamental en estos dos libros. Como se analizó en el capítulo uno, “El retorno” comienza perfilando un espacio de clausura: “Hoy para hablarte me he quedado sólo / cerré para estar solo todas las ventanas, el ojo alegre de las cerraduras / y los libros y las puertas [...]”. Jocelyn Martínez encuentra y analiza estos elementos en la poética bonifaciana en *Los muros y las puertas: un acercamiento a tres poemarios de Bonifaz Nuño*:

[...] *Los demonios y los días* representa la imposibilidad de acceso al lugar opuesto, frecuentemente aparece en este poemario un sujeto lírico desesperado por encontrar una entrada o una salida; [...] siempre cercado o desterrado y siempre solo, ciego, sordo y mudo.

Los muros y las puertas representan precisamente la dinámica que surge de la intención de pasar al lugar opuesto [...] (8)

Encuentra que el viaje es el vencimiento de la clausura. Rubén Bonifaz también emprende un viaje y “retorna”: “Esta reminiscencia del héroe mítico trae consigo distintas connotaciones: en primer lugar, la navegación y el viaje de regreso a casa que [...] es una constante bonifaciana. En segundo lugar, el vínculo hacia el retorno y la regeneración [...].” (72)

Existen correspondencias también en poemas finales de ambos libros. En el poema titulado “Otra vez la muerte” de *El Retorno* se lee:

Abrir los ojos al sueño, y, temblando,

entre sábanas frías y recuerdos
y voces que no quieren molestarnos;
entre pasos a oscuras
y focos apagados,
descender y caer—y estar cayendo
sólo con la certeza del cansancio—,
a otro sitio sin luces y sin sombras
y sin sangre y sin tiempo y sin espacio,
donde todo sucede entre algodones
y todo es grave y pálido y opaco.

Y despertar después, a la mañana,
con un sabor de boca amargo. (91)

En el poema 41 de *Los demonios*:

No es una desgracia abrir los ojos
y tener despiertos los deseos
y estar triste y solo y pensando.

Y no ser de aquellos que consiguieron
su placer a ciegas para cegarse;
su televisión después del cine,
sus bailes, su ruido, sus limonadas:
pero que a media noche se sientan,
pesados de sueño, densos, bestiales,
y gritan y luchan sobresaltados
para desterrar su pesadilla [...] (159)

Ambos textos encierran la idea del despertar, del deseo incumplido y del recuerdo, como una suerte de vigilia, o de inconsciente. En el primer ejemplo como un delirio nocturno: “y, temblando / entre sábanas frías y recuerdos [...] / entre pasos a oscuras / y focos apagados [...]”. En el segundo —no explícitamente— como la divagación del pensamiento que ha despertado; divagación sobre objetos que podrían sugerir una actividad del inconsciente pero que a la vez describe situaciones generadas por el recuerdo: “su televisión después del cine, / sus bailes, su ruido, sus limonadas: / pero que a media noche se sientan, pesados de sueño [...]”. La misma idea resuena en el número II del poema “Sonata” de *El Retorno*: “Y como quien vuelve de un profundo desmayo / y abre despacio los ojos adoloridos [...]”.

Existen también coincidencias al rededor del ámbito de las estaciones, presente en Miguel Guardia en el poema “El aire de abril” y en Bonifaz Nuño en el poema “30”:

1)

[...] Es el mismo que agita, suave y tenazmente,
las banderas que ondean en los edificios públicos
y que llenan de patriotismo el pecho de los jóvenes,
pero que a mí me recuerda gentes y paisajes que no conoceré [...]

Sin duda el aire de abril, sobre el Valle de México,
es alegre. Pero es un aire triste, y entristece. (57)

2)

A mitad del frío de febrero,
en una esperanza de viento cálido,
me alcanzó un primer anuncio, un fantasma
de la primavera concupiscente. [...]

Y es para sentarse a llorar de envidia
ver que en torno nuestro las piedras,
la tierra, las plantas, lo animales,
armoniosamente se consuman,
se juntan tranquilamente, relucen
de tan firmes, cantan de tan seguros,
mientras nos quebramos nosotros. (146)

Es clara la relación en ambos ejemplos entre la idea de la estación y el sentimiento de nostalgia. Hay algo en común entre “el aire de abril” y “el viento de febrero”, esto es el sentimiento de no pertenencia, de alejamiento de la unión de los amantes; en Bonifaz Nuño representada como la consumación, la juntura de las piedras, la tierra, las plantas, los animales; en Miguel Guardia como un recuerdo de paisajes y gente desconocida, reforzado por la imagen de los “pechos jóvenes”:

Este poemario está marcado por la nostalgia, que sostiene una mirada hacia la pureza del pasado, al mismo tiempo lleva como estandarte una actitud de espera. El poeta no ha podido encontrar lo que necesita para sentir que su vida se cumple: el amor, la compañía, el sendero que conduce de la palabra a la vida, sin embargo, aún confía en las posibilidades del porvenir” (86).

En ambos libros se encierra un deseo incumplido. Mariana Ortiz afirma: “*Los demonios y los días* es un poemario en el que el sujeto lírico defiende la importancia de compartir la vida, le parece indispensable la alianza con otros hombres y reconoce la creación de una fraternidad como el único rumbo posible para cambiar el orden del mundo (27).” Existe entre ellos un sentimiento similar ante la realidad cultural y económica en que fueron escritos—siguiendo las ideas de Evodio Escalante—. Este sentimiento está representado por una preceptiva mitológica ya no sujeta únicamente a la ética cristiana como punto de partida, sino a una forma específica de comprender la realidad, permeada por el desenfreno, la falta de conexiones sentimentales y el insaciable deseo amoroso. Mariana Ortiz lo define de la siguiente manera: “En *Los demonios y los días* la necesidad de establecer contacto con los otros se asume con desesperación; en sus versos aparece la angustia de un hombre insatisfecho que entiende que estar solo significa, algunas veces, vivir inútilmente (85)”.

Existe además una particular lectura de la *nostalgia* en la obra de Rubén Bonifaz Nuño propuesta por Alfredo Rosas Martínez en sus tesis *La poesía de Ruben Bonifaz Nuño y la tradición hermética*. Esta tesis postula que el sentimiento de nostalgia y de incomunicación en los poemas bonifacianos derivan de una interpretación “hermética” según la cual el ser humano vivió una época dorada en donde el hombre era “perfecto” y poseía un estado de “beatitud y libertad”.

No obstante, debido a un profundo trastrocamiento en el interior de su ser, el hombre fue expulsado del Paraíso hacia la temporalidad. A este cambio brusco [...] se le conoce como la *caída*. (9)

Al sufrir la *caída*, con la percepción condicionada a sus facultades limitadas, intentará acceder nuevamente a ese estado fuera del Tiempo y de la Historia. A partir de entonces el hombre es un ser nostálgico. [...] Como simple hombre se alimenta de mitos antiguos y de símbolos. [...] El hombre es un ser que sufre la nostalgia del “otro lugar” y del “otro tiempo”: de la otredad. (10)

Esta interpretación demuestra la capacidad semiótica de la obra bonifaciana. Es interesante pensar la nostalgia plasmada en la obra de estos dos autores —tan convergentes— como una manifestación inconsciente y espiritual —recordando a Campbell—. En todo caso, no es posible negar que aún esta lectura se vale, indirectamente, de la ética cristiana.

Finalmente, otro aspecto particular de semejanza radica en cómo se representa el “ser-de-masa” en ambas lecturas. Miguel Guardia en “El retorno” percibe a la colectividad como una fuerza vertiginosa e indiferente frente al individuo vencido: “[...] yo no soy más que un hombre con el corazón desgarrado / y convencido de que ya no existen los héroes. / [...] todos están cuidando sus pedazos de pan duro [...]” “[...] y acostumbran hacer un paseo dominical, / provistos de tortas y refrescos”. Rubén Bonifaz esboza un sentimiento más cándido hacia el poema “20” de *Los demonios...*: “Y he visto regresos y llegadas, abrazos / de amor entre gentes que no se amaban [...] / [...] Y los que regresan sin que nadie los espere viven también [...] / Y cargan sus viejas valijas, y sus bolsas llenas de fruta que es igual a la que comen a diario [...]”.

He procurado demostrar a lo largo de este estudio cómo estos dos libros resguardan un profundo interés en la colectividad y en su carácter político. Alfredo Rosas rescata en su trabajo una interesante reflexión del propio Ruben Bonifaz Nuño en torno a *Los demonios y los días*:

Era, por entonces, un ser fundamentalmente político. Me convenció la idea, pero como sólo he visto a la política como testigo traté de encontrar el sentido social de la poesía por otra vertiente. Hablé de la miseria y la injusticia, pero de una manera más próxima y más simple: un aguacero cayendo sobre la gente sin ropa o sin paraguas, por ejemplo, podía ilustrar mejor esa situación que el denuesto contra un tiranuelo centroamericano.

Ya se habla aquí de un nosotros y la desvergüenza se disimula. Mi desolación no es sólo mía sino de los otros. (141)

La evidente influencia estilística entre *El Retorno* y *Los demonios y los días* podría ser explicada como una retroalimentación presencial entre los autores, o una increíble coincidencia del lenguaje poético que corroboraría un sentido común en las producciones de una época. Por otra parte, el guiño en ambas dedicatorias —aún siendo un elemento paratextual— sugiere un ámbito social que, aunque como elemento anexo, no puede ser eludido.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo se procuró mantener dos ejes. Uno que se interesó por la figura del autor Miguel Guardia, por dar luz a su vida, a su creación y su ámbito. El otro se encargó de brindar una interpretación de las influencias y las relaciones que esta obra mantuvo con la obra de sus contemporáneos. Es posible generar conclusiones desde estos dos marcos.

La obra de Miguel Guardia brinda una visión simbólica acerca de la realidad social en la Ciudad de México de mediados de siglo XX. Su autor interpretó el estado de las cosas de un país en transición industrial y política. Posee una visión trágica y amorosa en donde todos los opuestos están en relación. Voz que en principio se interesó por los signos tradicionales de la poesía modernista, descubre rápidamente el desencanto de la vida oficial.

El Retorno y otros poemas es un libro importante y valioso. El poema “El Retorno” produce por medio del lenguaje llano y de sus referencias míticas un sentimiento particular de solemnidad. Este libro guarda especial relación con *Los demonios y los días* de Rubén Bonifaz Nuño desde sus cadencias, sus temas, su visión, hasta su estilo. Ambos libros funcionan como interpretaciones de un mismo entorno enardecido; ambos cumplen también con la reinterpretación de una mitología.

Por otra parte, los mitos, los grandes relatos y los temas clásicos fueron de particular interés para los autores que aquí se trataron. Me parece especialmente interesante el papel del cuerpo y la sensorialidad dentro de la realidad poética de cada uno. En Jaime Sabines el cuerpo es el medio y el fin del mito, y de la comunión con lo sagrado. Enriqueta Ochoa

reclama a través del cuerpo el hecho de ser “terrestre”, en este sentido de poseer un cuerpo capaz del deseo; cuerpo que es habitado, pero que no se reconoce como propio.

La problemática del condicionamiento social y político me parece otro aspecto importante cuando repensamos estas obras, en especial con los ejemplos de Rosario Castellanos y Miguel Guardia. Rosario Castellanos posee una conocida agudeza e ironía al hablar de temas sociales, y mediante su reinterpretación de los grandes relatos plasma una crítica a la civilización como la conocemos. Un estado de las cosas que rebaja a los individuos a la condición de animales. Miguel Guardia planteó la incomunicación y la muerte como una explicación a la fractura social, a la vorágine del desarrollo. Me parece que esta crisis sigue siendo motivo para la creación artística hasta nuestros días.

El hecho de encontrar correspondencias en este grupo de autores; el hecho de reconocer una corriente de pensamiento, vertientes simbólicas en común, abre camino para un estudio de este periodo de la literatura mexicana desde una perspectiva presente. Es decir, plantear la pregunta de qué tanto de las crisis que aquejan al mundo hoy pueden ya vislumbrarse a través de las obras de autores que se detuvieron a mirar críticamente.

Por otra parte, cada una de las obras aquí tratadas cumplen, digámoslo así, con el hecho de ser poéticas que apuntan, de alguno u otro modo, hacia visiones simbólicas y espirituales de la realidad. El ejercicio poético en la naciente modernidad cumple con una función religiosa en medio de la actividad humana.

Bibliografía

- Bonifaz Nuño, Rubén. *De otro modo lo mismo*. Fondo de Cultura Económica. México 1996.
- Botello Moreno, Martha Lorena. *"No hay palabra que alcance": Aproximación a la concepción de lo sagrado en la obra de Enriqueta Ochoa*. Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México. 2015. Impresa.
- Castellanos, Rosario. *Poesía no eres tú. Obra poética (1948-1971)*. Fondo de Cultura Económica. Primera edición electrónica. México, 2014.
- Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 1959. (Trad. Luisa Josefina Hernández).
- Cortés Palmeño, Gustavo. *Invocación a Miguel Guardia. Ensayo biográfico*. Universidad Autónoma Metropolitana. México, 2000.
- Colaborador de Excélsior, *Falleció Miguel Guardia*. Nota sin firma, en Excélsior del 23 de noviembre de 1982.
- Del Ángel Ramírez, Diana Leticia. *Cuerpos centelleantes. La corporalidad en la obra poética de Rosario Castellanos, Margarita Michelena y Enriqueta Ochoa*. Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2019, Impresa.
- Escalante, Evodio. *El destinatario desconocido. La poesía de Rubén Bonifaz Nuño*. Circulo de Poesía: https://circulodepoesia.com/2013/01/el-destinatario-desconocido-la-poesia-de-ruben-bonifaz-nuno-por-evodio-escalante/?fbclid=IwAR1mqnSwixchLPPw7_1VNj165Nh1w3_fOii_948pXv1xBpjLQiaX7BTIA3Y.

- Guardia, Miguel. *Tema y Variaciones 1952-1978*. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1978.
- Flores Liera, María Guadalupee. *Lo sagrado en la poesía de Jaime Sabines*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1990. Impresa.
- González, Otto-Raúl. *Recordando a Miguel Guardia*, El Financiero, 13 de diciembre, 1993. p.46-48.
- Martínez Elizalde, Jocelyn. *Los muros y las puertas: un acercamiento a tres poemarios de Rubén Bonifaz Nuño desde los elementos espaciales de su poesía*. Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México. 2009. Impresa.
- Martínez Elizalde, Jocelyn. *Introducción a El retorno y otros poemas*. Malpaís. México, 2015.
- Ochoa, Enriqueta. *Material de lectura: selección y nota introductoria de Esther Hernández Palacios*. Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura. México, 2013.
- Ortiz Maciel, Mariana. *La transfiguración y la presencia en Los demonios y los días y El manto y la corona de Rubén Bonifaz Nuño*. Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México. 2008. Impresa.
- Pereira, Armando. *La generación del medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana*. Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México. México, (año).
- Rosas Martínez, Alfredo. *La poesía de Rubén Bonifaz Nuño y la tradición hermética*. Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México. 1986. Impresa.
- Sabines, Jaime. *Recuento de Poemas 1950-1993*. Joaquín Mortiz. México, 2012.